

**Universidade Federal de Alagoas
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**

Iêdo de Oliveira Paes

**Na chispa dos olhares, a explosão do discurso repressor
– a ficção de Lya Luft.**

Maceió – 2007

lêdo de Oliveira Paes

**Na chispa dos olhares, a explosão do discurso repressor
– a ficção de Lya Luft.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Francisca Zuleide Duarte de Souza

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

P126n Paes, Iêdo de Oliveira.
 Na chispa dos olhares, a explosão do discurso repressor : a ficção de Lya Luft /
 Iêdo de Oliveira Paes. – Maceió, 2007.
 174 f.

 Orientadora: Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo.
 Co-Orientadora: Francisca Zuleide Duarte de Souza.
 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. 166-174.

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

CDU: 869.0(81).09

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

TERMO DE APROVAÇÃO

Ilêdo de Oliveira Paes

Título do trabalho: Na chispa dos olhares, a explosão do discurso repressor – a ficção de Lya Luft.

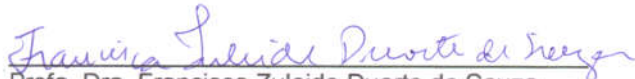
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:


Prof.ª. Dra. Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo

Examinadores:

Prof. Dr. Sérgio Arruda de Moura
Universidade Estadual Norte Fluminense (UENF)


Prof.ª. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof.ª. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Prof.ª. Dra. Edilma Acioli de Melo Bomfim
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Maceió, abril de 2007.

Dedico este trabalho a quatro pessoas muito importantes na minha caminhada:

Maria Tereza, José Simplício, Inês Maria e Carlos Albuquerque.

AGRADECIMENTOS

A Deus, força que me alimenta e razão do meu viver;

A Vera Lúcia Romariz Correia de Araújo, pela amizade, orientação segura e acolhimento;

A Zuleide Duarte, amiga das horas certas e incertas. O meu “obrigado” por tudo;

À CAPES, pelo incentivo educacional na pesquisa científica;

A Maria Luciane, minha Lu querida, pelo carinho verdadeiro;

A Judson Leão, meu amigo sincero, pela solicitude de sempre;

A Ana Cândida, pelo carinho e amizade;

A Maria Gabriela Costa, minha “madrinha”, pelo acolhimento em sua morada;

A Belmira Magalhães, pela amizade e coordenação competente no PPGLL – UFAL;

A Alagoas, pelo aconchego de cada um que compartilha desse espaço acolhedor, banhado pelas águas do “Mundaú”.

Parei de crescer, mas meu corpo sofre: vivo cansado,
caminho devagar, o sol me incomoda e a minha voz não é a
mesma (*O Ponto Cego* p. 94-95).

O mundo se fere em mil espelhos
Quebrados
Mas pairas ileso na espiral
De ti mesmo
Nada sabes dos outros
Não importam os outros
(Vera Romariz)

Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro
continuando através de séculos impossíveis.
(Cecília Meireles)

De delicadezas me construo. Trabalho umas rendas
Uma casa de seda para uns olhos duros.
Pudesse livrar-me da maior espiral
Que me circunda e onde sem querer me reconstruo!
(Hilda Hilst)

RESUMO

Esta pesquisa analisa o discurso masculino como motor do discurso feminino em três romances de Lya Luft: *Reunião de Família*, *O Ponto Cego* e *A Sentinela*. Considera-se nesta investigação o caráter impulsionador do discurso masculino, motivando, provocando e muitas vezes direcionando as falas das personagens femininas. Coteja-se o ponto de intersecção do discurso autoritário masculino no discurso do oprimido. A fragmentação familiar é analisada a partir de uma perspectiva que apresenta dominadores e dominados, culminando com a revolta destes contra os outros, oportunizando categorias de análise como: Complexo de Édipo, sublimação, retorno do reprimido e o estranho (*unheimlich*), numa análise freudiana entre outros com os quais se abordam as figura do filho reprimido, do pai autoritário, dos loucos, dos deformados e dos desencontros afetivos. O socorro a Homi Bhabha se dá pela necessidade de estudar o pacto de negociação entre as personagens dos romances e o conluio que se estabelece para tramar os fios do texto num incessante jogo de interesses. A representação da figura masculina como parâmetro de autonomia e opressão pontua a sociedade patriarcal como detentora de conceitos impostos pela ótica de homens sempre desejosos de instaurar as verdades da ordem, numa postura que culmina com a atitude de subserviência e de gritos silenciados da mulher reprimida e impossibilitada de se representar.

Palavras-chave: ficção – loucura – cultura – psicanálise.

ABSTRACT

This research analyses the masculine speech as a feminine discourse motive force in three Lya Luft's novels: *Reunião de Família*, *O Ponto Cego* and *A Sentinela*. This investigation considers the pushing character of the masculine speech, motivating, provoking and many times directing the feminine characters' speech. We confront the intersection of the masculine authoritarian discourse of the oppressed. The family fragmentation is analysed by a perspective that presents dominators and dominated, culminating with the latter's revolt against the former, opening categories to be analysed as: Edipian Complex, sublimation, repressed return and the odd, in a Freudian analysis, among others, that we approach the figures of the repressed son, the authoritarian father, the crazy, the disfigured and the affective disagreement. The succor to Homi Bhabha is because of the need of studying the negotiation pact among the novels characters and the collusion to do the text in an interrupt game of interests. The masculine figure representation as a parameter of autonomy and oppression, punctuates the patriarchal society as detainer of concepts imposed by men's optic always willing to establish the order truth, in a position that culminates in the subservience and silenced screams attitudes of the repressed and incapable woman to represent herself.

Keywords: fiction – madness – culture – psychoanalysis

RESUMEN

Esta pesquisa analisa el discurso masculino en cuanto motor del discurso femenino en tres romances de Lya Luft: *Reunião de Família*, *O Ponto Cego* y *A Sentinela*. Se considera en esta investigación el carácter impulsor del discurso masculino, motivando, provocando y muchas veces direccionando el discurso de los personajes femeninos. Se coteja el punto de intersección del discurso autoritario masculino en el discurso del oprimido. La fragmentación familiar es analizada a partir de una perspectiva que presenta dominadores y dominados, culminando con la revuelta de estos contra los otros, oportunizando los postulados teóricos como: Complejo de Édipo, sublimación y retorno de la recalcadura, en una análisis freudiana, donde se aborda la figura del hijo recalcado, del padre autoritario, de los locos, de los deformados y de los desencuentros afectivos. El socorro a Homi Bhabha se da por la necesidad de estudiar el pacto de negociación entre los personajes de los romances y la combinación que se establece para tramar los hilos del texto en un incesante juego de intereses. La representación de la figura masculina como parámetro de autonomía y opresión, puntúa la sociedad patriarcal como detentadora de conceptos impuestos por la óptica de hombres siempre deseosos de instaurar las verdades de la orden, en una postura que culmina en la actitud de servillismo y de gritos silenciados de la mujer recalcada y sin posibilidad de representarse.

Palabras llave: ficción – locura – cultura – psicoanálisis – patriarcalismo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A PERSPECTIVA DO PERSONAGEM MASCULINO EM LYA LUFT.....	16
2.1	LENDO COM FREUD.....	20
2.2	O LUGAR DO DISCURSO MASCULINO.....	29
3	REUNIÃO DE FAMÍLIA: SOLUÇOS ABAFADOS – AUSÊNCIA DES(NECESSÁRIA) – O SILÊNCIO DA AFETIVIDADE.....	33
3.1	NA TIRANIA DO PAI-PROFESSOR: O DUPLO DISCURSO.....	45
3.2	O MARIDO DE ALICE – NÃO O SORRISO DAS MARAVILHAS – O SEGUNDO OPRESSOR.....	53
3.3	A DUPLA AUSÊNCIA.....	63
3.4	RENATO: O PUSILÂNIME.....	64
4	NO PONTO CEGO, A ELISÃO DO OUTRO – A NECESSIDADE DO RISCO.....	68
4.1	PELAS VEREDAS DO NARRADOR-PERSONAGEM – O DISCURSO AUTORITÁRIO, ONIPOTENTE E ONISCIENTE.....	76
4.2	DO OLHAR DO “ESTRANHO” SOBRE A TEIA FAMILIAR.....	88
4.3	O DENSO LABIRINTO DE <i>O PONTO CEGO</i> : DO GROTESCO AO SUSSURRRAR DOS MONSTROS.....	117
5	A SENTINELA: DA SUBMISSÃO AO DESEJO – O OLHAR QUE ESPREITA.....	128
5.1	NO PALCO PATRIARCAL, O DISCURSO TRANSGRESSOR DO FEMININO.....	137
5.2	HENRIQUE E MENINO: OLHARES SOBRE A ANDROGINIA – O SUJEITO DA DIFERENÇA.....	150
5.3	ATRAVÉS DO CORPO E DA SEXUALIDADE – O DISCURSO DE GÊNERO.....	155
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	166

1 INTRODUÇÃO

A ficção de Lya Luft tem merecido alguns significativos estudos principalmente no que tange à formulação da personagem feminina, atitude perfeitamente compreensível se considerarmos que a obra da autora também apresenta excelentes histórias de mulheres.

Uma dicção feminina bastante significativa determina, na grande maioria, um discurso que traz à cena mulheres com seus conflitos da mais vária espécie: problemas com a sexualidade reprimida, conflitos de afetividade, casamentos desfeitos, famílias fragmentadas e um diálogo constante com a morte e com a loucura, ingredientes recorrentes na ficção luftiana.

O tecido luftiano pode ser lido como a história de várias formas de se tentar. Não de dizer simplesmente de se tentar ser mulher. Parece-nos que ser já é mais do que suficiente. Mas como ignorar essa voz que se diz mulher o tempo todo?. Não podemos fugir das dicotomias entre o masculino e o feminino. A escrita luftiana nos força a olhá-las, por mais que continuemos a crer que a literatura deva estar acima de categorias perigosas de qualquer tipo de reducionismo.

Nossa abordagem, entretanto, privilegiará o discurso masculino subliminar, que provoca o feminino e está na raiz de toda problemática analisada nos seus textos. Focalizamos a figura masculina enquanto pai, primeiramente. Dentre os pais encontrados, detectamos três tipos: o pai onipresente, autoritário e castrador (*Reunião de Família*), o pai autoritário e indiferente (*O Ponto Cego*) e, por fim, um pai omissos, mas vigilante (*A Sentinela*). Além da figura do pai também destacamos outros personagens: Renato (*Reunião de Família*) marido de Aretusa; marido de Alice (*Reunião de Família*), inominado personagem e versão atualizada do pai-

professor; em *O Ponto Cego* destacamos, além do pai, o Menino-narrador, Fernando (tio que se opõe à ordem imposta pelo personagem Pai) e o Moço, objeto de desejo de mãe e filha. As outras figuras masculinas importantes nas narrativas serão objeto da nossa análise. Deixamos de discriminá-las aqui por uma questão de economia interna do texto.

Relacionamos os dados teóricos e os romanescos analisando a convergência entre ambos e interpretando os dados coletados, à luz da perspectiva teórica eleita.

O homem figura como agente da história desde o terceiro milênio a.C. As mulheres somente a partir do século XIX d.C passaram a ser mencionadas em função do seu papel na sociedade; elas se classificavam basicamente em filhas, virgens, esposas e viúvas.

A família patriarcal hebréia compunha-se de pai, esposa, filhos, noras e virgens. Sua religião, primitivamente baseada nos ciclos da natureza, passou a se basear na experiência histórica. A obediência a um deus masculino, representado terrenalmente pelo rei, ou por uma classe de sacerdote, influenciou uma sociedade cujo poder estava nas mãos dos homens. A ideologia guerreira solidificou o patriarcado por considerar o soldado mais poderoso que o agricultor e o pênis do homem fundido com sua arma.

O sentido de família na Grécia antiga era importante para a manutenção da democracia. A mulher representava um vínculo material entre a sua família e a do marido. O casamento visava o nascimento de filhos e a manutenção da *polis*. Os filhos pertenciam ao pai por morte da mãe ou por divórcio e também as mulheres viviam sob a guarda do pai e do marido, posteriormente.

Segundo Marilena Chauí (1984), a idéia da infância propriamente dita, surgiu somente no século XVIII com a diferenciação do que é próprio a cada um dos sexos: meninos e meninas passaram a receber ensinamentos que os preparavam para assumirem as responsabilidades sociais futuras, dentre as quais as mais importantes eram o casamento, a paternidade e a maternidade. Ao homem, era atribuída a responsabilidade e a autoridade sobre mulheres e crianças, bem como a função social de prover a casa e a família, representá-la no espaço público (mercado e político); à mulher, cabia o exercício da maternidade e o domínio do espaço doméstico (privado). Este regime ficou conhecido pelo nome de patriarcado.

O patriarcado instaurado por povos guerreiros cultuadores de um poderoso deus masculino, que submeteu povos pelo uso da força, precisou justificar o seu poder como um mandato divino, que enfatizava o poder de homem sobre todos os outros seres, inclusive sobre as mulheres.

Há uma relação de submissão e dominância sustentando a sociedade patriarcal. Dentre as razões para esta suposta superioridade, figura em primeiro lugar a superioridade física do homem, assim como o espírito competitivo também é outra característica atribuída ao homem mais freqüentemente do que à mulher, além da propensão masculina à agilidade, à diligência e à identificação com o mundo do trabalho. Susan Sontag discute a milenar tradição de atribuir ao homem a gerência dos destinos, relegando à mulher uma posição de obediência e acomodação.

Nossa escolha justifica-se pela importância que o masculino tem na condução das histórias narradas. Em *Reunião de Família* temos um pai que lança

toda a sua tirania e crueldade contra os filhos; é um pai opressor que vigia os passos de todos. A fala da narradora Alice evidencia este perfil tirano do pai:

O pai pegou Renato pela gola da camisa, quase o arrastou até o banheiro, enquanto o chamava de porco, porco sujo, animal. Berta e eu fomos atrás para ver. Havia piedade em mim e uma alegria cheia de culpa: ao menos dessa vez não era comigo.

No banheiro, Renato foi obrigado a se ajoelhar; achei grotesco alguém pedir perdão de joelhos por urinar fora do vaso. Mas meu pai ordenou:

— Sujou? Agora limpe com a língua!

Se ele costumasse brincar conosco, eu teria pensado que era brincadeira. Mas não. Berta murmurou qualquer coisa ao meu lado, e Renato gritou com voz estrangulada que não, não!

O pai então pressionou-o com a mão poderosa e ossuda até esfregar o seu rosto no chão (p.36).

Em *O Ponto Cego* analisamos a indiferença do pai em relação aos códigos sociais, aos valores morais e aos comentários das pessoas. Não é nítida uma preocupação paterna com a família, pois há interesses ligados à sua satisfação pessoal. É o que percebemos no discurso do menino-narrador quando explicita esse comportamento do pai:

Meu pai é muito namorador. Ouço as pessoas comentarem isso.

[...]

Todo mundo comenta isso até na escola, e eu sei de tudo, ou quase tudo, porque as pessoas falam alto e pensam que criança não presta atenção (p. 65).

[...]

Afinal um dia eu vi: vi meu pai metendo a mão nos peitos da cozinheira, e quando levantei os olhos para ele tinha uma cara de louco (p. 65-66).

Já em *A Sentinela* encontramos o pai submisso aos caprichos da mulher autoritária que se revela diante da filha Nora:

Para muita gente, meu pai 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?

[...]

Mateus 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 (p.17).

Estudamos os personagens: “o professor”, Pai, e Mateus como verdadeiros motores que alavancam as respectivas narrativas. Os demais personagens masculinos que permeiam a narrativa são estudados na medida em que sua ação, explícita ou implícita, favorece uma leitura subliminar da qual o discurso feminino representa uma resposta ou uma objeção. Essa fala de mulher se apresenta, não raras vezes, metaforizada pelo silêncio e em outras por atos que funcionam como verdadeiros gritos. Desta relação discurso/silêncio/ação/reação origina-se a matéria que possibilita a tessitura do intrincado “quilt” onde se mesclam paixões, ódios e ressentimentos.

Os elementos da cultura disseminados no texto, como o lugar social – a estrutura familiar – conduzem a um cotejo do universo simbólico e imaginário que ilumina as obras para uma melhor leitura de elementos como o mar, a casa, o espelho – viés preponderante no livro *Reunião de Família*, bem como as deformações do menino-narrador de *O Ponto Cego*, cuja decisão de não crescer o conduz à deformidade¹ – tópico de grande relevância na obra da autora. O elemento estranho, invulgar, deformado, transgride a norma cultural e instaura o clima próprio da sátira da qual emerge um discurso de denúncia e ridicularização das instituições sociais. Essa forma discursivo-literária representa a instância cultural e social de onde emergem os personagens, objeto do nosso trabalho.

¹ Cf. CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 17. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 328, toda deformidade é sinal de mistério, seja maléfico, seja benéfico. Como qualquer anomalia, ela comporta uma primeira reação de repulsa; mas é o lugar ou o signo de predileção para esconder coisas muito preciosas, que exigem um esforço para serem conquistadas. A deformidade faz daquele que a tem um intercessor, que pode ser perigoso ou benevolente, entre o conhecido e o desconhecido, o diurno e o noturno, este mundo e o outro.

Para a leitura dos elementos referidos no parágrafo anterior, socorremo-nos dos conceitos sobre *negociação* e *conluio* utilizados por Homi K. Bhabha. Por *negociação*, entende-se a inclusão ou intervenção de algo que assume um novo significado que ocorre no intervalo temporal, situado no entremeio do signo destituído de subjetividade, no domínio do inter-subjetivo (2003: 29-34); entende-se por *conluio* a existência de um segredo específico ou de uma conspiração, uma inquietação estranha (idem, p. 266).

A representação do homem em Lya Luft fundamenta-se no conflito vivido pelas personagens em busca de uma construção que desafia e se opõe à idéia do homem concebido a partir de três paradigmas: o pai repressor e autoritário que nega ao filho toda e qualquer expressão de sua individualidade, tornando-se o filho um indivíduo indefeso e assustado, incapaz de esboçar qualquer reação contra o “chefe” que o subjuga. É o caso do professor do romance *Reunião de Família*; o segundo paradigma mostra o filho que reproduz o comportamento do pai por quem nutre uma verdadeira adoração e uma relação de espelho em que o pai é modelo a ser seguido, e não questionado. Este homem, imagem e semelhança do pai, tem uma postura que pretende impingir aos outros falsa e distanciada do modelo de ser humano; o terceiro paradigma apresenta-nos um homem tentando escapar desesperadamente da influência e do jugo da mulher controladora, tenta afirmar sua identidade questionadora, crítica e nada conformista. Representa o local da resistência e estrutura sua luta a partir de valores de uma sociedade móvel, plena de ideais de conduta já estereotipados, mas que ele (personagem rebelde) rejeita porque sua busca representa um lugar não estabelecido, um entre-lugar não consentido.

2 A PERSPECTIVA DO PERSONAGEM MASCULINO EM LYA LUFT

Eu diria apenas que é preciso ver o que ninguém faz: a importância dos personagens masculinos, pra fugir ao estereótipo de todo mundo repetindo a força das mulheres e a fraqueza dos homens nos meus romances. Um homem fraco pode ser um personagem forte... Não é? ” (Lya Luft, 2004).

Dona de uma obra com tessitura intensa e profunda, a escritora Lya Luft, gaúcha de Santa Cruz que debutou com *As Parceiras* (1980), experimenta notoriedade com *Perdas & Ganhos* (2003) – um best-seller consagrado pelos leitores e pela crítica – e *Para Não Dizer Adeus* (2005), a partir de sua estréia na literatura como criadora, impôs o seu lugar na literatura brasileira através de uma linguagem refinada tanto em poesia como em prosa. A bibliografia de Lya Luft vem merecendo estudos acadêmicos como dissertações de mestrado e teses de doutorado; por isso mesmo, à margem de qualquer cânone, já ocupa um espaço de destaque nos cenários nacional e internacional, considerando que sua obra já foi traduzida para o inglês (*O Quarto Fechado* e *Exílio*), alemão (*As Parceiras* e *Reunião de Família*) e italiano (*A Asa Esquerda do Anjo*). Formada em letras anglo-germânicas e com mestrados em Literatura Brasileira e Lingüística Aplicada, começou aos vinte anos, traduzindo texto alemães e ingleses. Obras de Virgínia Woolf, Günter Grass, Thomas Mann, Doris Lessing e Robert Musil foram vertidas para o português pela capacidade de construir espantos, dessa escritora anjo-demônio, bruxa-fada, vida e morte.

Universo místico e simbólico, a ficção luftiana é pródiga em temas como o “grotesco”, “anjo e diabo” e “famílias fracassadas”. Há sempre a dicotomia que permeia a nossa existência, como a oposição vida x morte, temática universal e

atemporal, que permeia o texto luftiano, evidenciando a humanidade dos personagens na sua falibilidade e passagem efêmera na história de cada um. Através da anomia, recurso recorrente da modernidade, na maioria de suas obras, a escritora tenta representar a condição do ser humano, tangente e limitado. Não é a história de uma personagem que está sendo revelada, conta-se a trajetória de todos os que se aventuram no tablado árduo e causticante das relações humanas. A escritora torna-se porta-voz das dores humanas instaurando um pacto com o leitor no tecido ficcional, realizando o desiderato do outro: construir destinos.

De acordo com Lya Luft, “a morte é que escreve sobre nós – desde que nascemos ela vai elaborando conosco o nosso roteiro. Ela é a grande personagem, o olho que nos contempla sem dormir, a voz que nos convoca e não queremos ouvir, mas pode nos revelar muitos segredos” (Perdas & Ganhos, 2003, p. 145). Talvez para transportar à ficção, a morte é bastante conhecida dessa escritora que já passou “duplamente pelas suas águas”: a perda dos companheiros Celso Pedro Luft e Hélio Pellegrino. Estas impregnaram de luto, não só a sua vida, mas a sua teia literária. O trágico e a morte são elementos que norteiam a narrativa luftiana em romances como *Reunião de Família*, *O Ponto Cego* e *A Sentinela*. A personagem Cristiano, de *Reunião de Família*, perde os membros inferiores num acidente brutal contra um poste. O limite entre a vida e a morte demarca-se sempre por um objeto de destruição; há sempre “uma pedra no meio do caminho” que encerra a nossa “secreta mirada”. Ao espreitar, a morte aguarda o destino. Sob essa oposição vida x morte, coloca-se o mártir que há em Cristiano: o CRISTO. Em *O Ponto Cego*, o Menino, narrador-personagem, expressa-se em um diálogo autoritário e onisciente: “Assim eu inventei, assim eu decretei, assim é” (p. 12), permeando o fio condutor da narrativa que traz à tona a

questão edípica instaurada no jogo entre o menino e sua mãe: “Foi quando minha mãe não procurou logo por mim naquele nosso jogo... (...) Minha mãe foi se cansando de mim, da nossa cumplicidade” (p. 15). As mortes nas águas violentas, turvas e assassinas do Riacho do Renegado (local escolhido pela autora para o teatro da morte) onde a morte, personificada no cavalo-anjo, volteia no céu, faz rasantes e rufa as asas numa eterna súplica de culpa inevitável. Mateus, personagem de *A Sentinela*, vigia a família de dentro da gruta. Ele é o pai morto que controla, a partir da lembrança que os vivos cultivam dele, o cotidiano familiar. Este pai que não morreu no registro da memória, dialoga com o pai do conto “Peru de Natal” (1947), de Mário de Andrade.

Outro aspecto na obra luftiana é a simbologia utilizada como adereço, muitas vezes zoomorfizante, que faz um jogo com as palavras numa constante cumplicidade: anjo, diabo, gato, cachorro, vermes, cavalo, borboleta, anão, gnomo, duende; os elementos ar e água formam um par que pontua a relação divinizante que é empreendida no tecido luftiano. A redenção se passa pelo ciclo da água que fecunda e pela ação das potestades celestiais que se materializam nas tramas do texto. Como diz Roland Barthes, “o texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de sujeito; fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro” (2002, p. 41).

As relações fracassadas permeiam a grande trama luftiana: casais que mesmo na “cama de casal” estão “falhados” e “apartados”, num eterno desacerto com a vida. Mulheres sufocadas pelo patriarcado, lutando por um lugar não previsto pela sociedade e depois entrevisto; a tentativa de libertação na personagem Aretusa (*Reunião de Família*) que transgride as normas e vive

segundo as suas regras como uma “musa-Medusa”, transformando todos os desejos e tornando-os possíveis.

É nesse mundo sombrio que desvendamos o palco ficcional em que o olho perverso ou angelical trama os enredos e coloca as armadilhas. No feitiço do diabo, personagem de destaque em *Lya*, adentramos o mundo da sexualidade e do sobrenatural. A sedução não só no seu aspecto libidinal, mas como envolvimento do leitor-autor, possibilita a sensação do gozo textual.

As encruzilhadas luftianas estão cheias de personagens mortas, perspicazes, malditas, deformadas, fracassadas.... muito mais pela vida do que pela morte. Entretanto, estas qualidades negativas se esbatem com a presença da solidariedade, qualidade positiva por excelência, cuja recorrência remonta ao seu primeiro livro, *As Parceiras*. No próprio jogo de xadrez é percebido o lance do destino entre as duas: ganha quem perde e nem sempre a vencedora é a heroína. Nesse jogo, interessa muito menos quem vai ganhar: são águas que se misturam e não precisam ser filtradas. De acordo com Lya Luft,

Nessa difícil história nossa, dizer “sim” ao negativo, ao sombrio, em lugar de dizer “sim” ao bom, ao positivo, é o desafio maior. Pois a questão é saber a hora de pronunciar uma ou outra palavra, de assumir uma ou outra postura. O risco de errar pode significar inferno ou paraíso (2004, p. 183).

O universo luftiano está permeado de um masculino que se inscreve num palco de fragilidades, de desacertos afetivos e, sobretudo, de um universo onde a figura da mulher emerge como uma força nova, buscando alternativas e soluções sequer ventiladas, colocando o indivíduo em xeque no que tange à perpetuação ou não de determinados modelos.

Nosso olhar incide sobre as personagens masculinas, as quais interpretadas ou lidas através de um olhar feminino, permitem uma leitura subliminar do papel do homem no universo da mulher, tomando-se como ponto de partida a perspectiva da própria autora:

Falo de homens triturados por deveres: ser firme e forte, ser um sucesso, não fraquejar; depois se aposentar e mesmo assim não parar, nunca parar porque existe uma caricatura de pijama e chinelos que os atíça para que não o deixem de ser atuantes, seja lá em que atividade for. Escrevo muito sobre a solidão dos homens — que é também a solidão de suas mulheres (1996, p. 73).

2.1 LENDO COM FREUD

Dentro de uma perspectiva analítica e, ao mesmo tempo, culturalista, empreendemos a nossa análise do texto luftiano.

Da psicanálise socorremo-nos de alguns conceitos primordiais como “complexo de castração” denominado por Freud (1987) como o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos, situação que identificamos em vários personagens, tais como “complexo de Édipo” masculino e feminino que representa o clímax da sexualidade infantil. O desenvolvimento erógeno, relações objetais, a ambivalência amor e ódio culminam com desejos edipianos, aplacados geralmente na masturbação como sentimento de culpa. Manifesta-se também pelo amor ao pai do sexo oposto e o desejo de morte do outro pai. O complexo de Édipo ideal reflete uma situação triangular. Na realidade são os filhos únicos que o apresentam com mais nitidez, como percebemos na relação da personagem Mãe e Menino em *O Ponto Cego*. O retorno do recaiado é o processo pelo qual os

elementos recalcados nunca aniquilados pelo recalque, tendem a reaparecer e conseguem fazê-lo de maneira deformada, como ocorre com Renato de *Reunião de Família* ao rebelar-se contra a tirania do pai. O luto, outra categoria freudiana que usaremos, é um ato normal decorrente do sentimento pela perda de um objeto, que pode ser uma pessoa amada, um país ou um ideal; a melancolia, não obstante tenha com o luto alguns fatores desencadeantes comuns, possui um caráter patológico que a torna diferente. Este difere da melancolia. Segundo Freud, dentre os elementos distintos entre luto e melancolia, destacam-se o desinteresse por qualquer outro relacionamento objetal e a capacidade de redistribuição do afeto após a realização de seu trabalho, no luto. Uma vez constatada a perda, ocorre a necessidade de desinvestimento libidinal e posterior reinvestimento em outro objeto. No luto, o ego fica livre e reinveste. O melancólico, ao contrário, identificado com o objeto, permanece nesse estado patológico, que é a melancolia. Ele sabe quem perdeu, mas não sabe o que perdeu nele. Enquanto para o enlutado o mundo se afigura pobre e vazio, para o melancólico há um esvaziamento do ego. Daí resultam as diferenças que levaram Freud a classificar como patológica a melancolia. Elementos observados na interdição do luto que se instaura na narrativa de *O Ponto Cego* através da morte de Letícia (personagem nominada e que aponta para a dicotomia entre alegria x morte). Bem como a perda de Cristiano em *Reunião de Família*. Esses conteúdos psíquicos do inconsciente subsistem em discurso latente e só se revelam, sob a ação de uma força, assumindo formas algumas vezes imprevisíveis, como é o caso da perda de Letícia em que o pai se debate na sua dor como forma de extravasamento: "Meu Pai não saía do lado dela do hospital, e quando ela morreu ele gritava tanto que se ouvia pelos corredores" (p. 26), cuja raiz se encontra no "desconhecido",

resultante de alguma angústia reprimida na infância, esse desconhecido remete ao estranho que se revela também no texto através da monstruosidade e da loucura.

A idéia de sexualidade infantil não seria acessível enquanto reinasse a teoria do trauma. Essa teoria é anunciada da seguinte maneira: em sua infância, os neuróticos foram traumatizados por tentativas reais de sedução sexual, numa época em que sua sexualidade ainda estava adormecida. Com a puberdade, o despertar da sexualidade torna patogênica a lembrança do trauma. Será preciso a descoberta do Édipo para eliminar essa construção teórica. Mas já está clinicamente reconhecido que as lembranças “incompatíveis”, formadoras do núcleo do recalque, são lembranças sexuais. Mas Freud apercebeu-se do caráter fantasmático das seduições que os histéricos adultos contam ter sofrido na infância. Tudo parece desmoronar: sua teoria da histeria não se sustenta. Ele tenta salvar alguma coisa: os fantasmas reportam-se a coisas que a criança ouviu muito cedo e cujo sentido só se compreendeu mais tarde. Desse modo, a inocência da criança é de novo conservada, a lembrança se torna patogênica na puberdade. De modo algum Freud renunciará à noção de trauma e o veremos mais tarde, de novo a buscar ancorar o fantasma na realidade da primeira infância ou mesmo na pré-história. Mas antes será preciso que a teoria do trauma seja ultrapassada, pois é ela que barra o caminho do Édipo.

A repressão sexual, com a proibição do incesto, leva ao recalque e esquecimento dos desejos eróticos da criança; entretanto, tira-lhe a intensidade original, gerando um adulto cheio de “tabus” em relação ao sexo, embora reconhecendo sua verdadeira causa. A proibição e a culpa permanecem no inconsciente, instalando o medo da mulher e do sexo, pois todo sentimento

amoroso, de uma forma ou de outra, evoca os vínculos afetivos da infância. A castração, constituindo um dos fatores estruturantes do desejo sexual, produz efeitos ainda que não seja realizada. Como percebemos em *O Ponto Cego*:

Minha Mãe, por alguma razão nebulosa, sempre se submetia. Era mais inteligente do que ele, mais perspicaz, mais agradável, muito mais estimada. Porém sempre se esforçava por falar menos que ele nas reuniões: procurava a indefinição. Quando os dois discutiam, minha Mãe cedia: olhava para o lado, amaciava a voz, procurava as palavras que não o irritassem. Mesmo podendo vencer, ela queria perder. Perder era o seu conforto. Outras vezes, calava: olhava um ponto longe e ali se interrogava (1999, p. 19).

Foi a força estruturante de literatura dos escritos de Freud, essa trapaça salutar ante as concepções científicas, que permitiu a existência da psicanálise, e é por meio da escrita que esse saber pôde ser criado. Através dos textos freudianos temos acesso ao seu saber do mestre de Viena e articulamos esses saberes iluminando nossas análises.

A obra de Freud possibilitou uma análise feita pelos críticos como um paradigma para explicar os recalques da alma e as categorias psicanalíticas utilizadas na análise do trajeto do sujeito ficcional em constante processo de reconstrução. A literatura traz à tona esses diversos tipos humanos sob a análise de teóricos que tentam elucidar questionamentos voltados para a individuação de cada ser. Sua busca da verdade implicaria, justamente, a transmutação, pela inauguração de uma nova inteligibilidade do homem, no lugar do desvelamento de uma verdade pronta e dada desde sempre. Como por exemplo, faz Renato Mezan em *Tempo de Muda* (1998), estudando a dinâmica que subjaz a diferentes e novos conflitos do ser humano. Na leitura dos textos de Lya Luft, o subjetivo, o confessional e o intimista estão presentes no fio condutor do discurso narrativo, evidenciando o sujeito em processo.

Ao se expor, por intermédio do texto, a autora possibilita a busca de caminhos que favorecem a leitura do seu respectivo discurso. É justamente a leitura elucidativa, culturalista analítica que objetivamos realizar.

Mesmo admitindo que a literatura é um jogo, é necessário ter em mente a construção do discurso literário como elaboração complexa no que se refere à cultura, à experiência e a alguns grãos de “loucura” do escritor. O leitor busca, no texto, a sua magia, a liberdade de ousar, o sem sentido, a possibilidade de soltar as peias de um superego castrador. A tal desiderato servem: o humor e a arte.

A rede de imagens denominada imaginário viabiliza, juntamente com o pensamento, o conhecimento da realidade. Para Cornelius Castoriadis:

O imaginário significa tudo aquilo o que é inventado, ou de forma absoluta, como uma narrativa que é totalmente criada, ou como um deslocamento de sentido no qual, aos símbolos já existentes em uma sociedade, são atribuídas novas significações (1995, p. 154).

É através das imagens que interpretamos e reconfiguramos tudo o que nos circunda empiricamente: os acontecimentos, as pessoas, os objetos que, apesar de existirem em si mesmos, independentemente de nós, necessitamos compreender para viver em sociedade. Assim, as imagens que temos dos eventos, das pessoas, dos objetos, reconfiguram esses objetos, esses eventos, essas pessoas. O imaginário, então, apropria-se das imagens das coisas que nos circundam e recria-as, modificando e reconstruindo a realidade – inventando, improvisando, fingindo, associando ou sintetizando, através do consciente e do inconsciente, pelo racional (a necessidade) e pelo irracional (o simbólico): “este imaginário deve se entrecruzar com o simbólico, do contrário a sociedade não

teria podido reunir-se, e com o econômico-funcional, do contrário ela não teria podido sobreviver” (op. cit. p. 159).

Não é, portanto, o imaginário, uma instituição neutra, posto que detém, em si mesmo, um conteúdo afetivo, e suas significações obedecem a intenções, interesses, motivações que se modificam, tanto de uma sociedade para outra, como ao longo da história das sociedades.

A literatura é, pois, um espaço privilegiado na transmissão do imaginário, como evocador de imagens, valores afetivos, morais e ideológicos. Durand (1969) propõe um estudo do texto literário pelo que denomina de “mitocrítica”, forma de crítica que busca reconhecer um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora do texto. Para tanto, aponta que é preciso encontrar unidades míticas narrativas designadas “mitemas”, unidades significantes e redundantes que mantêm uma coerência e uma homologia interna, no sentido de que permitem a sua classificação.

O romance apresenta a fortaleza na qual o autor defende seus valores fundamentais, em uma realidade em que impera a lógica pragmática, em que sentimentos e relações verdadeiras se abastardam, decretando-se a derrocada do sonho. O ser humano, amesquinhado, banalizado pela repetição ritualística do cotidiano, encontra na arte os sinais vitais de sua condição. Sabemos o risco de enveredar por um caminho tão rico e profundo; mas se é risco é também desafio, sedução, paixão.

O crítico João Alexandre Barbosa, no livro *A leitura do intervalo*, comenta sobre a sedução do texto:

Exatamente porque é uma criação decorrente do movimento do signo literário, é que a psicologia lida na obra não é nem anterior

nem posterior, mas intervalar. E é a leitura dessa criação, dessa dimensão intervalar que dá ao texto a tensão com que ele seduz o leitor (1990, p. 29).

A pressão exercida pelos conteúdos inconscientes de recalque empurra a personagem do romanesco à titânica luta em busca da afirmação da própria identidade e tais conteúdos se articulam com o tempo. Nos romances estudados, a relação de temporalidade é, sobretudo, matéria ficcional emanada das memórias de uma leitura de mundo onde se mesclam lembranças e inquietações e se estende à série cultural conforme afirmou Andréas Huyssen: “Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (2000, p. 09). Da estrutura fraturada, decorrente do percurso narrativo, emerge o sentimento arraigado da busca da identificação da personagem, que tenta, ao mesmo tempo, unidade e diversidade, em um jogo de mostra-esconde onde o leitor ora navega no sonho das personagens, ora segue seu discurso-mar onde se permeiam as vozes do texto que dialogam com a perplexidade agônica do indivíduo, lutando contra si mesmo, para, contraditoriamente, salvar-se do risco da auto-anulação.

O caráter melancólico das personagens de Lya Luft avulta na expressão dolorosa do sentimento de inutilidade e desesperança experimentado no passado, que elas tentam resgatar, e pelo sentimento de ambivalência diante dos cortes (perdas) que sofreram levando-as a concluírem pela nulidade dos seus investimentos. Outra categoria da teoria freudiana que se infere dos textos é, sem dúvida, esse deslocamento da pulsão sexual para um alvo aparentemente não sexualizado: a sublimação. Ela constitui processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade,

mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividade de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Diz-se, nesse sentido, que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual, que visa objetos socialmente valorizados.

Na obra *Luftiana* encontramos personagens masculinas opressoras e ausentes nas mais variadas atitudes cotidianas; estas suscitam a questão do afeto em todo o seu aspecto abrangente de família, de solidariedade com o Outro, capazes de marcar negativamente as narradoras, fazendo-as regressar no tempo e resgatar pela memória os sócios e os porões de suas vidas. Percebemos que homens e mulheres são infinitamente sérios no jogo de representações, atuando alternada ou simultaneamente como vítimas e algozes.

Conforme Simone de Beauvoir (1980), a mulher não nasce mulher, torna-se. É a própria sociedade com a sua cultura e educação formal que estabelece divisões e diferenças sexistas na base da supremacia masculina, da inferioridade feminina, do confinamento a espaços privados e inexpressivos para a figura da mulher.

Percebe-se que a escrita feminina, ainda que não seja de forma restritiva e redutora um sinônimo de “relativa às mulheres”, tem a ver com elas e seu estar no mundo, como sujeitos em constante encenação. Ela não necessariamente é produzida por mulheres, mas sempre transita pelo território do ambíguo, da sugestão, da busca da verdade e da revelação não mais tão absolutizadas, como no paradigma até então masculino.

A peculiaridade de tais textos voltados muitas vezes para a encenação do que o feminino tenta representar na sua possibilidade estaria tanto na forma como

no conteúdo. Sua tentativa de supremacia não seria simplesmente do que dizem, mas constantemente do como dizem: das nuances da voz ou vozes, da narração, de um “tom”, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios. Os temas misturar-se-iam nos espaços do privado, do interior, do impalpável, como a maternidade, o próprio corpo, o desejo, o medo, a casa, a infância, a sexualidade, o encontro com o Outro, quase sempre mapeando caminhos não bem delineados, nos quais é preciso um trabalho de desbravador que incessantemente se volta sobre si mesmo à procura dos rastros deixados.

Para Cimara Valim de Melo, esta volta explica o porquê de a escrita feminina ser tão memorialística e autobiográfica, nos espaços do lar e do eu – únicos possíveis – gerando um inconfundível tom intimista. É essencial esse aspecto que caracteriza a chamada escrita do gênero feminino, produzida por seres, em sua maioria mulheres, com uma imperiosa necessidade de falar, de se libertar de seus fantasmas, ainda que inicialmente através de sussurros, gemidos e balbucios, como forma de voz para, quem sabe posteriormente, conseguirem dar o seu grito.

A obra de Lya Luft não mostra a destruição da identidade, mas indica as quebras de unidade que se dicotomizam e às vezes fragmentam; constitui, ainda, assunção plena de sua complexidade, a não-aceitação de *personas*, de máscaras que permitam uma proteção maior no desempenho de vários papéis.

De acordo com Monique Gomes de Oliveira, “O homem necessita de uma dupla proteção: no aspecto físico, através de roupas e de ferramentas que lhe permitam um prolongamento de seus limites, e no aspecto psíquico, através da constituição de uma carapaça simbólica” (1996, p.25); ou seja, uma *persona* pela qual estabelecerá imbricações sociais com o mundo. O objetivo da *persona* é,

portanto, viabilizar o contato da espécie humana, tornando possíveis as relações sociais a partir de um ou mesmo de vários papéis desempenhados. Claro está que a escolha desses papéis cabe ao próprio sujeito e pode ser alterada de acordo com a sua conveniência, não devendo ser vista, em nenhum momento, como falsidade ou desonestidade, mas tão-somente como representação de um ser que é, diferentemente dos animais, constituído na linguagem. Essa peculiaridade confere à palavra o poder de não só criar o universo, mas o próprio homem através da imagem que se faz por ela, via seu uso, ou seja, é a linguagem que nos torna inteligíveis ou obscuras. É ainda por ela que apreendemos o mundo e suas variadas disposições, assim como elaboramos o pensamento e o transmitimos.

2.2 O LUGAR DO DISCURSO MASCULINO

As personagens masculinas, ponto alto da construção narrativa de Lya Luft, surpreendem pelo seu aparente silêncio. A profusão de palavras está com as personagens femininas que nos revelam suas histórias, ao assumirem o papel de narradoras no universo da palavra: verbo que dá vida – contorno, função gestos, imagens – ao Outro. Nessa concepção, estudar o Outro, nesse caso, não deixa de ser perceber o próprio eu e seu percurso de formação por exclusões e inclusões.

Nesse inusitado tabuleiro luftiano encontramos a personagem masculina; nas formas do pai, do avô, do marido, do amante, do filho e, ainda, de indivíduos menos constantes, como, por exemplo, o irmão, os tios ou os primos. O Outro que nos interessa é a matéria do desejo amoroso, que passa indubitavelmente por diferentes caminhos e personagens.

As personagens masculinas assumem, na obra de Lya Luft, algumas veredas que as conduzem aos papéis de opressor ou ausente com uma maior frequência. Outras, mais ambíguas, serão observadas como figuras mutantes ou andróginas, arrastando-se lentamente para uma maior aceitação e plenitude.

Em relação ao primeiro elemento que afirmamos, é recorrente, em seus textos, a imagem da casa, não somente espaço protetor, no qual as personagens se refugiam dos outros para poderem reinventar seu processo de individuação, como se fossem pérolas em suas ostras, mas, principalmente, como território ou campo minado de quartos fechados, sótãos, porões e desvãos, no qual as portas se mantêm fechadas e as chaves escondidas de qualquer manifestação do desejo de saber ou de explorar o que se encerra por trás delas. Por exemplo, o pai de *Reunião de Família*, o pai de *O Ponto Cego*. Conforme Chevalier:

A casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. A casa significa o ser interior, segundo Bachelard, seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual. A casa é também um símbolo feminino com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora (2002, p. 196-197).

De acordo com Sheila Maluf (2005), “há casas que se constituem em verdadeiras clausuras, funcionando como símbolos da morte, abrigando personagens que, metaforicamente, revelam uma relação especular com a própria angústia da condição humana” (p. 122). Em Lya Luft não é diferente: transitamos

por casas com seus sótões e porões, casas-grutas que carregam as angústias impregnadas nas paredes que suplicam gritos de vida, de renascimento e de afetividades. Como ocorre com a cabeça do pai em *A Sentinela*.

Para Monique Gomes Oliveira, em Lya Luft, o tempo, por sua vez, é resgatado machadianamente, via memória, como se a narradora também elucidasse seu desejo de “atar as duas pontes da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (1986, p. 810), por um processo que busca o entendimento de uma situação presente insatisfatória em causas semeadas em uma infância de abandono e de repressão familiares.

A utilização da memória como passaporte para a viagem de retorno à infância ratifica a crença das protagonistas dos romances *Reunião de Família*, *O Ponto Cego* e *A Sentinela* (em proporções bem diferenciadas) em buscar entendimento para o tempo presente no plantio de uma semente no tempo passado.

Como atitude inconsciente, o olhar dos personagens obedece a uma espécie de fascinação que o Outro faz emanar ou uma luz, conforme Juan David Nasio:

O olhar não é uma reação automática à chispa, nem uma reação que procura apagar o estímulo como ocorre no modelo clássico do ato reflexo. Não; o ato de olhar é um ato inconsciente, desencadeado por uma luz que vem do Outro, de fora, desenvolve-se um movimento fechado em si mesmo, traçado nas dimensões simbólicas e reais das pulsões inconscientes e não mais imaginário do “eu” (1998, p. 33).

Diferenciando-se do ver, o olhar concentra-se em determinados elementos ou num único elemento de onde percebe elementos simbólicos, não evidentes

para quem simplesmente vê. O ato de olhar pressupõe um ato com energia especial, que pode levar inclusive ao gozo.

Em *Reunião de Família*, o olhar dos filhos e da nora sobre o pai tirânico e dominador assume dimensões de verdadeiras invasões. A primeira referência do livro já traz a problemática do olhar e seus desdobramentos: Alice deseja um espelho grande na sala e recorda o jogo infantil em que olhava o espelho, olhava-se e era olhada por uma outra, seu duplo:

Olhando no espelho do meu quarto, esta manhã, pensei que era pequeno demais. [...] O jogo: do tempo em que eu não era uma pacata dona-de-casa com filhos criados, mas uma menina sem mãe; que inventava o jogo do espelho para ser menos infeliz. [...] Por detrás do reflexo familiar ia-se formando outro alguém. De início, sorrateiro; depois, dominando tudo com seu poderoso olhar. Seu nome também era: Alice (p. 10).

Em *O Ponto Cego*, o olhar de análise e reprovação do menino-narrador recai sobre o pai autoritário e controlador que ele reprova, mas cujo comportamento reproduz: “*Eu não queria ser igual a meu pai*” (p. 16). O modelo que nega, repete. No início do livro quando afirma: “Eu que invento e desinvento, eu que manejo os cordéis, eu decidi parar de crescer” (p. 15). A voz do narrador está legitimando o viés autoritário do perfil psicológico do pai.

3 REUNIÃO DE FAMÍLIA: SOLUÇOS ABAFADOS – AUSÊNCIA DES(NECESSÁRIA) – O SILÊNCIO DA AFETIVIDADE

Nossa família era então um espelho sem moldura. Inconsistente: um toque mais brusco, tudo se estilhaçava. “grifo nosso” (1982, p. 34).

Apenas um encontro de família: mas sinto-me como se estivesse à beira de um lago, um rio, mirando a superfície calma. Nas profundezas, movem-se criaturas estranhas. Se as contemplar, ainda serei a mesma pessoa? Eu brincava assim na meninice: de não ser eu. Não a coitada, filha daquele Professor a quem ninguém apreciava; mas outra Alice – poderosa, inconquistável (1982, p. 15).

Em *Política*, Aristóteles baseia a instituição familiar na superioridade natural do homem, elemento dominante, e na inferioridade da mulher, elemento subordinado, declarando que toda família é regida de forma monárquica pelo homem mais velho. Falar de forma “monárquica” a respeito da família parece metafórico, já que Aristóteles normalmente reserva esse termo para descrever um tipo de instituição política em sentido restrito. No entanto, o lugar da família bem no início do texto de Aristóteles o comprova, a política aristotélica não poderia excluir nem as famílias nem as mulheres, visto que, na família, exige-se a autoridade e a lei. Para o filósofo, a família é uma pequena comunidade monárquica que o pai comanda inteiramente. Apesar de seu caráter eminentemente falocrático, porque admite a natureza política da relação homem-mulher no casamento, essa concepção aristotélica é mais aberta do que parece, pois permite pensar nas transformações possíveis da instituição. Se a mulher é livre por natureza e se ela é igualmente um animal político, nada nos impede de pensar que possa, um dia, tomar da palavra para, ela também, dizer o justo e o injusto, em vez de apenas ouvir a lei que lhe é ditada.

A teoria aristotélica da diferença entre os sexos, ao apoiar-se unicamente no papel de cada um na procriação, e ao opor o poder de gerar do homem à ausência desse poder da mulher, leva-nos a pensar a feminilidade como privação e geralmente a descrever a fêmea como um macho mutilado.

A comparação com a teoria freudiana da diferença entre os sexos é reveladora de uma similitude lógica: enquanto que para Aristóteles a mutilação feminina se devia a uma falta de calor e, portanto, de sempre, para Freud a castração se deve, para a criança que a descobre, à falta de pênis nas meninas. A partir da escolha de elementos completamente diferentes, a emissão de semente em um caso, e a anatomia dos órgãos genitais em outro, aparece a mesma estruturação da diferença na oposição presença-ausência. É preciso salientar que a escolha dos elementos diferenciais, que não são absolutamente da mesma ordem, parece evidente em ambos os casos, embora pudessem ser distinguidos outros elementos como os seios ou o fato de a mulher carregar os filhos no ventre. É bem estranho supor que as crianças descubram a diferença entre os sexos através da anatomia das outras crianças, como se a dos adultos não fossem imediatamente muito mais visível (particularmente, os seios da mulher) ou como se uma multiplicidade de atributos já não houvesse revelado essa diferença ao olhar da criança. É manifestamente arbitrário reduzir à visão dos órgãos genitais a percepção que as crianças podem ter inicialmente da diferença entre os sexos. Do ponto de vista da experiência comum, tanto para as crianças como para os adultos, a percepção dos gêneros – masculino ou feminino – e da diferença entre homens e mulheres sempre antecede a visão do sexo anatômico no sentido estrito. Os caracteres sexuais secundários, a morfologia geral e até mesmo o timbre da voz são percebidos como significantes da diferença entre os sexos bem

antes da descoberta dos órgãos genitais. Acontece que, a partir de contextos históricos e científicos profundamente diferentes, a estruturação da diferença masculino-feminino é interpretada a partir da oposição entre a presença de algo e sua ausência. A escolha dos traços diferenciais parece relativamente secundária no que se refere ao sentido geral conferido à diferença. O essencial é, cada vez, o primado do masculino e a definição do feminino como falta, privação e impotência.

A consistência teórica de Freud é a de não apresentar a falta como uma realidade objetiva, mas concebê-la como consequência de uma interpretação inconsciente da diferença anatômica. Freud sabe que estamos sempre e inevitavelmente na interpretação; contudo, a partir do momento em que essa interpretação é considerada universal, ela se torna uma regra e até uma norma que Freud não questiona: as mulheres devem assumir sua diferença e renunciar à inveja desse pênis que lhes falta. Para Freud, a “inveja do pênis” exprime-se nas mulheres através do desejo de se comportar como *homens* e de ter as mesmas ambições sociais deles. Esse deslocamento da inveja do pênis para a ambição sugere uma relação necessária e natural entre a diferença entre os sexos e as funções profissionais, culturais e sociais dos indivíduos.

De acordo com Monique Gomes Oliveira (1996), em *Reunião de Família* percebemos que os espaços atribuídos ao masculino e ao feminino tendem a se excluir na medida da relação significativa “dentro/fora”, enquanto apontam para fórmulas semânticas que preenchem o nível simbólico dos elementos socializados do par casa/rua. Neste, encontramos respectivamente, significados do tipo passivo/ativo, recato/ousadia, segurança/perigo, restrito/amplo. Não é preciso muito esforço para identificar, nesses significados, algumas características

previstas pela ideologia que envolve a sexualidade, no sentido de decifrar o que seja inerente à mulher e ao homem.

Reunião de Família poder-se-ia chamar de “Representação de Família”, mas entendendo-se que a concepção de família, como laço de afetividade, de cumplicidade e de aconchego não se faz presente – ali reina a hostilidade e aridez. Por família, entende-se, nessa obra, apenas a existência de laços consangüíneos entre alguns de seus membros: Alice, a irmã Evelyn, o irmão Renato, Cristiano (o sobrinho morto) e o pai. Os outros não possuem nem mesmo a consangüinidade. A cunhada Aretusa, o cunhado Bruno e a empregada Berta são elementos de fora, ainda que co-participantes do espetáculo.

Por sugestão de Aretusa, a família deve reunir-se para discutir e avaliar o problema de Evelyn, visivelmente abalada com a morte do filho Cristiano. Tanto Renato como Alice – com domicílios diferentes – não desejam ir ao encontro, embora acabem comparecendo: o primeiro de surpresa. A segunda, personagem narradora, chega na data prevista, no sábado à tarde, para enfrentar a família e, em especial, Aretusa, sua cunhada, e parece penetrar seus íntimos pensamentos.

Cabe à personagem Alice o relato acerca da reunião de família. Esta, assumindo o papel de narradora, demonstra uma grande inquietação, que se materializa por uma narrativa sempre de questionamentos sobre si mesma e sobre os outros (talvez não haja uma página sequer na qual alguma pergunta não tenha sido feita), e um tom investigativo de quem procura respostas no passado para a forma de se apresentar de cada um dos membros da família fracassada pelos embates de um frio e austero pai.

Quem é essa que me observa o dia todo, quando falo, como, trabalho, leio ou durmo?

Apenas o meu rosto familiar: rugas, carne um pouco flácida, ar cansado.

[...]

É apenas um fim-de-semana, não me canso de repetir. Mas tenho a sensação de que vou visitar um doente condenado, cujo rosto macilento terei de beijar, falando coisas banais, sem poder lhe anunciar a morte iminente. Sempre essa cumplicidade na mentira, quando o desejo seria dar o grande grito: quem somos afinal?

Sou uma mulher comum; dessas que lidam na cozinha, tiram poeira dos móveis, andam na rua com uma sacola de verduras, sofrem de varizes e às vezes de insônia (p. 12-13).

É com a personagem Aretusa que percebemos a dicotomia existente entre Alice: de um lado uma mulher pacata e cheia de frustração e medos, e de outro a condutora do fio narrativo, a mulher que se sabe dupla. Receio de buscar numa felicidade que outrora poderia ser vivida, mas que a vida se encarregou de desviar, talvez para compartimentar perdas, ou simplesmente, para compensar a tirania exercida pelo pai-professor; do outro, aquela que trama o seu jogo e seus caprichos a partir de atitudes conscientes e libertadoras. Há sempre um desejo que povoa a mente de Aretusa para que o seu ideal se estabeleça; ela transita no mundo de idéias que faz emergir no marido a sua postura de homem da ordem, instaurando o seu discurso, mesmo de forma subliminar, para enfrentar o seu rival: o professor.

[...]

Estar com Aretusa também é um jogo: o jogo dos contrastes. Eu cheiro à cozinha; ela, a cigarro e jasmim. Somos amigas de infância, mas pouco temos em comum. Não posso imaginá-la vendo televisão à noite ao lado de um marido que lê jornal de pijama e chinelos.

Acho que ela não perde tempo prendendo botões, pensando na comida que vai preparar no dia seguinte, conversando com uma vizinha na calçada.

Tensa, conturbada: assim deve ser a vida dela e de meu irmão (p. 17).

A busca por um espaço não definido na narrativa traz em Alice a sombra que sempre habitou os seus pensamentos no sentido de ser mulher submissa e

traumatizada pelo discurso indiferente e opressor do marido. A luz funciona como metáfora de uma libertação para idéias, conceitos e postulações como ser humano, mas por se sentir “estrangeira”, fora do eixo familiar, como força negativa, só lhe resta contemplar a “outra” Alice que se sobrepõe a todos e a tudo, mas que é sufocada pelo curso normal imposto pelo discurso masculino.

Formamos uma estranha cena à mesa do jantar. Por que não trocam as lâmpadas da casa por outras mais fortes? Nessa meia-luz, parecemos fantasmas.

Uma segunda família janta no espelho, que vai do aparador até o teto. Uma feia rachadura sobe do canto esquerdo até o meio e divide meu rosto obliquamente em duas partes (p. 55).

Reunião de Família é, então, um palco onde se conluem os membros da família, montado numa casa sede de um passado infeliz para enfrentarem um presente angustiante, em que suas personagens (híbridas de autores e atores) nada têm a dizer, limitando-se, no improviso de falas e gestos, à camuflagem de suas existências. A degradação psicológica e afetiva dessas personagens pode ser individualizada e escondida pelo distanciamento corporal e espacial ao qual se auto – impõem às pessoas. Em determinado momento é necessária a suspensão dos papéis tradicionalmente vividos por cada membro para que seja trazida à tona a verdade de cada um tal como se apresenta, vivida e percebida na morte do desejo. Percebemos em Renato, personagem que carrega o silêncio como punição, e, ao mesmo tempo, como castigo pois era depositário de um segredo que interessava, principalmente, às irmãs e cuja revelação era temida pelo pai, o desejo de destruir o verdugo da família. Ainda criança planejava matá-lo, pois seria a única forma de livrar-se da sua crueldade. Entretanto, Renato que sempre fora vítima do desprezo do velho professor, casou-se com uma mulher cujas

palavras revelam desrespeito e desprezo por ele. De certa maneira, com Aretusa, a humilhação sofre solução de continuidade.

De repente, por uma ninharia, Aretusa começa a alfinetar o marido. Por que não o deixa em paz? A pacata cena familiar não podia durar muito. O mal-estar instala-se à mesa, estamos constrangidos, logo Aretusa começa a humilhar Renato com velhas censuras e acusações. Ele encolhe-se mais na cadeira, come de cabeça baixa. Às vezes desejo que reaja, que se levante, que aplique uma bofetada na mulher, que faça alguma coisa. Mas fica parado, ruminando a mágoa. Talvez sinta desprezo por si mesmo. Começa a beber mais vinho; quando se aborrece, bebe (p. 103-104).

A psicanálise nos mostra que a personalidade é formada através de construção de modelos; estes se encontram essencialmente nas figuras familiares do pai e da mãe, numa tendência oscilante entre imitação e negação. É o que vemos, por exemplo, em *Reunião de Família*, cujo pai, sempre antagonista, é o antitipo do “pai” que as crianças gostariam de ter. Estas se unem em torno de uma negociação para burlar a vigilância do pai, vivendo um pouco a condição de meninos, com o aval da empregada Berta.

Para Monique Gomes (1996), o livro nos coloca diante de uma narrativa que se constitui na inexistência de um modelo de família real que possa servir de esteio ou de base à formação de seus membros, eis a tessitura de *Reunião de Família*. Descaracterizada pela ausência feminina, pela inexistência da figura da mãe, já morta, torna-se ainda mais difícil de ser visualizada pela ausência de um espaço claramente conhecido. O pai de Alice vive constantemente mudando-se de casa, de escola, não levando sequer um objeto que pudesse evocar lembranças, fixar imagens. A primeira consequência de tal situação é a incapacidade dos filhos do professor de fincar raízes e construir uma imagem ou uma representação de figura materna. Para, além disto, a impossibilidade de uma vivência afetiva de fato baseada, no processo recíproco de dar e receber amor. Aos filhos do professor

não era concedido o direito de firmar laços de afetos, nem no seio da própria família nem no ambiente externo.

Não conheci minha mãe; pelo menos não me lembro dela, morreu quando eu era pequena. Só tenho umas fotografias inexpressivas, aquela mocinha era minha mãe? Meu pai não quis guardar nem uma recordação dela, nem roupa nem cacho de cabelo nem anel. Por que não guardou as coisas de minha mãe? quis perguntar algumas vezes, mas não tive coragem. E como o Professor mudasse de casa seguidamente, sem levar sequer os móveis porque alugava tudo de estranhos, não há uma cadeira da qual se possa dizer: era preferida dela. Nem sepultura de mãe eu tenho para cuidar (p. 19).

A aridez que o comportamento do pai professor desenvolve na relação com os filhos é tão radical que não lhes permite sequer o pranto pela mãe perdida. Tudo muito transitório e dispensável como a casa e as mobílias que alugava de outrem e deixava sem recordações.

Evelyn, ainda menina, faz com Alice a brincadeira de mãe e filha, em busca de um colo; também Renato, já rapaz reitera o jogo e pede colo a Berta, refletindo toda carência existente, independente da idade, que acompanhará no estranho casamento com Aretusa pela vida afora:

[...] quando Renato já era grande, quase vinte anos, na época em que saiu de casa, de vez em quando ia para o quarto dela de noite (...) ficava conversando assim como não quer nada, depois pedia para Berta fazer de conta que era mãe dele. Implorava como se fosse um menino pequeno (p. 96).

Para Alice, a mãe é a imagem perdida, dissolvida na memória não pelo tempo, mas pela impossibilidade de se representar, ou melhor, nunca tida, e por isso é a fabricada não-lembrança de mãe que a inspira na solução para todos os seus problemas e angústias. Em um espaço de família incapaz de atender às necessidades afetivas de seus membros, a construção de personalidade dos indivíduos fica seriamente abalada, fazendo com que, não raro, se mostrem

dúbios e fingidos, incapazes de uma existência equilibrada. Acostumados ao jogo da simulação e das aparências, as personagens pontuam as suas impossibilidades e realizações, representando seres marcados por um passado familiar estéril de afetividade que persiste, a despeito do presente, por mais que se esforcem para superá-lo. Assim, a duplicidade parece ser o elo das personagens do romance, perdidas em aparência e essência conflitantes.

Difícil de acreditar: essa criatura equilibrada, que há alguns meses levava uma vida normal, atendendo ao trabalho e à casa, agora naufraga na loucura, abraçada ao filho morto (p. 56).

Toda capacidade afetiva e todo o erotismo de Evelyn eram lançados à maternidade, à grande lacuna vivenciada por ela; assim, sem a existência de um modelo, um referencial materno, torna-se a mãe de Cristiano. Na condição de mulher equilibrada, a sensata, a boa dona-de-casa, a organizada, a eficiente, até mesmo a fria, vê seu papel ruir na morte do filho, da qual se sentirá culpada e não consegue se desvencilhar da imagem do mesmo; e por não conseguir conviver com a culpa, mergulha em um mundo que preserva o filho e a salva das lembranças trágicas.

Tanto na literatura como na realidade, a loucura feminina está, não raro, constantemente associada ao oposto da normalidade (ou sanidade) estreitamente vinculadas ao modelo ideal masculino. Para Michel Foucault (2005) “a loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta” (p. 24). E a loucura de Evelyn, como se manifesta? Está na fuga para o espaço imaginário do passado, de presença e vida do filho – objeto de seu desejo manifesto. A anulação de sua culpa dupla: a de ter provocado o acidente e a de não ter podido

desempenhar o papel de filha. Essa última está mais relacionada a uma falta (ausência) internalizada, contudo, como castigo de outra falta sua (erro), ainda que desconhecida. É Alice quem revela a introjeção dessa culpa nos filhos do professor, que freqüentemente apanhavam sem saber qual o motivo, alegravam-se quando não eram o alvo das surras e tornavam-se, em seu desejo de autoproteção, mesquinhos, egoístas e fingidos. O único percurso de salvação para Evelyn estava na aceitação do papel que lhe foi imposto e ditado pela vida (por ela mesma): o papel de sua mãe, simulado nas brincadeiras com a irmã, retomado e reiterado com Cristiano e, subitamente por sua “culpa”, perdido.

Um dado cultural importante neste texto é o sentimento de culpa, um dos tópicos essenciais da cultura judaico-cristã. Este sentimento é uma característica nos membros daquela família e decorre, em primeiro lugar, da falta de afeto ou de provisões narcísicas; em segundo, da perda de amor, como é o caso da perda do afeto da mãe. A infância traumatizada pela carência de afeto e pela perda do objeto de amor ocasionou nos personagens um sentimento de culpa lancinante, acompanhado da sensação de iminência punitiva. No caso de Evelyn, o sentimento de culpa pela perda do filho vem acompanhado de uma profunda depressão, e conseqüente inapetência, ou recusa da realidade e desejo de morte; no caso de Alice, a assunção do papel de mãe e dona-de-casa talvez aplacasse o sentimento de culpa pela perda da mãe; na personagem Aretusa, o sentimento de culpa concretiza-se na tragédia ocorrida com Corália, que cometeu suicídio ao ser rejeitada por Aretusa, e pela qual se sente responsável. E sua autopunição foi casar-se com Renato, uma criatura fraca, por quem a decidida Aretusa provavelmente não nutria grande admiração. A prova desta afirmativa é a maneira

como ela trata o marido; Renato, pelo seu lado, devia sentir-se culpado não ter podido fazer nada pela mãe, assunto sobre o qual mantinha um estranho silêncio.

Para Monique Gomes, “Se o erotismo aparece difuso ou canalizado para um determinado objeto de prazer, esse objeto, impulso de vida, era para Evelyn o filho. A morte de Cristiano é para ela a perda radical de sua alucinada ilusão de completude” (1996, p. 42). Numa tentativa de, ao mesmo tempo reparar e se redimir dessa perda ou fissura causada pela morte, a personagem encarna a loucura como a outra face da morte, aproximando-se do filho via imaginário e sustentado na figura do palhaço – brinquedo preferido e predileto do menino em vida.

— Só pode ter sido aquele boneco horroroso.

O Palhaço, você sabe, que Cristiano não queria largar. Sua irmã agora vive agarrada com ele, Alice. Leva aonde vai. Temos de conseguir que ponha essa coisa no lixo.

Recordo-me do boneco: um grande palhaço de pano, olhos pretos de botão, cabeça de lã vermelha, chapeuzinho ridículo. Cristiano não se esquecia dele, nem quando a morte rondava; ela já roçava as asas pretas na porta, e o menino queria o boneco. Evelyn inventou então de sentar o Palhaço na janela:

— Agora ele fica espiando a rua e conta tudo o que acontece por lá.

Aretusa senta na sua cama e fica olhando enquanto guardo minhas poucas coisas:

— Tudo aqui está esquisito demais desde que o menino morreu — suspira (p. 29).

Alice, ao enunciar explicitamente a morte de Cristiano, força Evelyn a uma reação agressiva pela perda de sua construção de realidade, a realidade desejada de Cristiano vivo. A partir desse contexto, só resta a Evelyn retirar-se de cena. Ao lançar o palhaço, duplo de Cristiano, sobre Alice, ela transfere sua própria culpa da morte para a irmã que, através da palavra, atualiza a morte de Cristiano.

— Evelyn, quer saber de uma coisa? Estou farta do seu teatro! Acha que é a única mulher do mundo a perder um filho? Cristiano

está morto, Evelyn, convença-se: morto! E esse boneco nojento não vai substituí-lo! (p. 114).

[...]

Evelyn põe-se de pé, como se fosse declamar um poema. Uma cega que não conhece bem as dimensões de seu espaço. Passado o instante mágico, volta a me encarar, boca apertada como um ferimento talhado a gilete: fino e mau.

E como se a enfurecesse ainda mais o fato de eu não reagir, estende para trás o braço que segura o boneco do filho morto; arremete o joga-o com toda força na minha cara.

Grita num desespero de bicho acuado:

— Cadela!

Vira-se e sai correndo, com Bruno atrás, chamando-a.

Permanecemos imóveis (p. 120).

O desejo de Evelyn é a pulsão de morte, implícita na gilete que traz debaixo do travesseiro, pois somente a morte poderia lhe restituir o universo da sanidade, de ausência de desejos: os mesmos desejos que perpassam a vida e a morte de seu filho, objeto de desejo, de exercício da afetividade e do erotismo.

Elemento externo, Berta é a empregada-cúmplice, que protege as crianças da tirania e ímpeto paternos, sempre que possível, celebrando a negociação contra o inimigo comum que é o pai. O que os une não é o amor, mas temor e ódio pelo mesmo objeto. Acostumada também a mentir, como todos da casa, ensaia timidamente no corpo grande e duro de camponesa uma representação de mãe. Construção impossível para os anseios de Alice, sem espaço na sua imagem sonhada de mãe e, muitas vezes, paliativo para Renato, já quase homem.

Berta, que se dedicou a nós a vida toda, praticamente sem compensações, sem alegrias, sem os planos que toda moça normal tem; a pessoa simples, que atendeu ao último pedido de minha mãe; a camponesa de pés grandes que trabalhou como um animal de carga e procurou, embora tão desajeitadamente, nos dar uma vida um pouco organizada e agradável; essa que fazia Cristiano chama-la de avó... tem também seu lado reverso? (p. 91).

O seu lado reverso é o da sexualidade. Seu segredo torna-se alvo de uma nova significação no contexto familiar, manifestando-se em fotos de mulheres nuas: algumas em poses vergonhosas. Seios agressivos, grandes nádegas, sexos peludos” (p. 90). Ao ter seu segredo revelado, Berta expõe-se ao julgamento de Alice.

Habituada à rotina de sua casa e vida tão previsíveis, Alice preferia não desvelar o lado feio que Berta lhe desperta, na mágoa de ter sido maltratada por todos aqueles anos. Incapaz de alimentar verdadeiro amor, Alice projeta sobre Berta sua culpa e aversão por um desvio sexual elucidado no fetiche – e preferência insinuada – pelo sexo feminino, ainda que limitado a fotos amareladas pelo tempo. A sexualidade manifesta é considerada doentia e perigosa na “velhinha”, que, entretanto, é capaz de vê-la como uma “menina fingida”. Alice aferra-se ao papel que sempre representou para a família, negando cumplicidade à cúmplice de suas aventuras infantis.

3.1 NA TIRANIA DO PAI PROFESSOR: O DUPLO DISCURSO

Em *Reunião de Família*, a narrativa aponta para a construção da opressão na figura do pai. Misto de pai e professor, a personagem cujo nome não está explicitado no texto, como dito anteriormente, congrega dois tipos aparentemente diversos, amalgamados, contudo, na tirania, em duas figuras símbolos da autoridade.

Mais uma vez, o pai surge sem nome, reiterando a anomia nos romances luftianos, marcas da modernidade, sem identidade, mas com uma função

claramente definida: apagar as marcas dos sentimentos humanos, reiterando a sua condição de ser hostil, tornando erma, desértica a alma dos filhos e amargurando-lhes toda a existência. Inquieto, insatisfeito, vive fugindo. Ao se mudar constantemente, relata seu desejo de passar como uma ave, não deixando rastros nem levando vestígios. Talvez a vontade de não se encenar, não se mostrar por dentro:

Antes, tinha mania de mudança. Mal nos acostumávamos com a casa, a escola, a cidade, íamos embora sem maiores explicações. Ele arranjava trabalho em outro colégio. Sempre inquieto, insatisfeito – como se alguma coisa o perseguisse, não lhe dando paz (p. 13).

Talvez por ter sido eliminado do convívio familiar, o professor nunca permitiu que os filhos experimentassem o convívio afetoso com parentes e amigos.

Conforme Monique Gomes Oliveira (1996), a narradora deixa clara a culpa que a figura paterna desencadeia. Mesmo sem saber o porquê de sua própria falta, vivia atormentada pelo medo, pela consciência de estar em erro e dever ser castigada, idéia que perseguiu por toda a sua infância. A interdição dos adultos ao mundo infantil se concentra principalmente nos temas da sexualidade (escondida eufemisticamente no mistério do casamento), das doenças e da morte. Paradoxalmente, ou como forma de compensação, objetos posteriores – mistos de fixação, de atração e de repulsa – angustiosamente buscados pelas personagens, caminhos transformados em ações, já que não puderam se cumprir.

Já na maturidade, a culpa é resultado do não desejo de contato, de vínculos ou laços familiares, semelhantes aos representados na obra de Clarice Lispector, *Laços de Família* (1960); por laços, entendem-se aqui nós, amarras, obrigações

ditadas pelo dever e jamais pela afetividade. Sair de sua casa, de seu pequeno mundo doméstico ordenado significa para Alice penetrar no deserto familiar, onde não há água, mas apenas um vinho tinto seco derramado em sangue; onde não há igualmente sombra, mas apenas o farfalhar imaginário e assustador de um álamo cortado; onde não há vida, mas apenas a morte do sobrinho veementemente negada pela irmã em sua conveniente loucura; e onde a mesma morte se anuncia na imagem do pai ainda vivo, transformado em alimento para bichos que lhe invadem os ouvidos, como se estivessem a torturá-lo, castigando-o por sua surdez às necessidades dos filhos e da mulher morta.

A imagem construída por Alice para o pai mostra-nos um homem caricaturado numa ave de rapina, próximo da descrição de uma águia, pelo rosto magro e vincado, com olhos pálidos e pescoço fino, como se os próprios filhos fossem a caça predileta, reforçando o desejo de destruição e revolta.

Segundo Chevalier (2002), a águia representa, entre outros, o símbolo primitivo e coletivo do pai e de todas as figuras da paternidade. Pela acuidade de sua visão, é também símbolo da força, da coragem, da penetração. Entretanto, como todo símbolo, apresenta simultaneamente um aspecto noturno maléfico ou desastroso: o exagero de sua coragem, a perversão de sua força, o descomedimento de sua própria exaltação, cuja figura se torna dominadora e tirânica. Por causa do caráter de ave de rapina, que agarra as vítimas para conduzi-las a lugares de onde não podem escapar, a águia simboliza, ainda, o desejo de poder inflexível e devorador.

Em toda a narrativa, a dureza e a inflexibilidade do pai de Alice são evidentes na tradução de uma figura tirânica, funcionando como um farol regulador dos próprios filhos, a devorá-los com requintes de crueldade,

principalmente a Renato – o irmão da narradora – caça predileta do professor. A ele destinavam-se os castigos e surras, os xingamentos e as humilhações do tirânico professor.

Esse mesmo pai, quando não repreendia pela coação física, castigava com a impossibilidade de tudo, exceto da leitura – refúgio para uma liberdade não imaginada por ele. A leitura tornava-se, então, a substituição da vida que não se cumpria – uma imagem constante e crescente na obra luftiana até que possa vir a ser não mais passaporte, porém a escrita da própria narrativa – libertação de fantasmas, quando concretude e fantasia se encontram.

O gosto pela leitura é também uma forma, às avessas e, de certa forma uma compensação, de Alice receber o carinho não dado pelo pai, fetichizado no objeto livro – óbvio instrumento de trabalho do pai-professor. Pegar os livros é a forma inconsciente de tocar o escorregadio pai, de prendê-lo em seus braços e compensar a fome não satisfeita pelo insuficiente abraço anual, dado tão-somente no dia de seu aniversário. Sempre visto em metáforas desertificadoras, hostis e áridas, além da de ave de rapina, ele é também comparado como um cacto: seco e espinhento, fórmula perfeita para estabelecer o afastamento dos filhos, e talvez, da própria mulher já morta pela indiferença e desamor.

A inflexibilidade do pai pode ser evidenciada até mesmo no enterro da mulher, situação na qual só deveria haver lugar para a dor. O professor, tão cioso da opinião alheia, expulsa do velório o padre que viera encomendar a alma da esposa; assim, não se incomoda, dessa vez, com o que poderiam falar ou pensar, causa espanto e revolta a todos os presentes numa história que seria ainda, anos mais tarde, lembrada na cidade.

Para reiterar a sua falta como ser humano diante do desconhecido, o professor encontrava na religião a forma de punir e se punir. Interditava algum resquício de humanidade. Quando seus filhos estudavam, ele brigava com o diretor para que fossem liberados das aulas de religião – sendo ateu, sua alma também era deserta, sem o consolo da religião para si ou para a família.

O desrespeito que o velho pai demonstra pelos filhos chega ao cúmulo de sonegar-lhes o direito à instituição religiosa, impingindo sua descrença e desprezo pela religião aos próprios filhos.

No decorrer da galeria luftiana de personagens masculinas representantes do tipo opressor, a figura pai-professor em *Reunião de Família* é evidentemente a mais expressiva; funciona, também, uma leitura da opressão de mão dupla, pois foi recebida anteriormente pelo próprio pai do professor – um tipo bêbado e violento que o expulsara de sua casa na juventude. Registros de uma memória que perpassa nesse pai tão órfão de sentimentos.

Percebemos, portanto, uma primeira tentativa de vincular a opressão advinda de uma situação semelhante vivida e mal resolvida em tempos passados, em que o paciente de outrora é o agente do momento atual. Busca-se, dessa forma, não só a origem, mas as causas da opressão. Instaladas numa infância também sombria, vivida por esse opressor; repetida de maneira ainda mais sagaz.

De paciente na infância, o pai-professor passa a agente em sua maturidade e termina, na velhice, como agente e paciente simultâneos, ao exercer a opressão sobretudo contra si mesmo, e ao se tornar alvo do filho Renato, sua vítima predileta na infância, como se um espelho estivesse sempre refletindo o passado do qual não consegue se livrar.

O duro e frio professor revela-se um velho que, embora ainda impertinente, mostra sinais de sua dor em um isolamento auto-impingido de alguém que se acredita só no mundo, ainda que um dia tenha constituído um simulacro de família. Cada vez mais difícil e solitário, prefere comer no quarto a compartilhar a mesa; seus únicos companheiros são bichos, hospedeiros e parasitas que lhe habitam os ouvidos, provocam zumbidos e muita dor, entendidos ulteriormente por ele mesmo como um ninho de insetos. Como punição de seus atos, representando aí o inconsciente, ao mesmo tempo que o incomodam, os insetos o dominam completamente, mantendo-o em estado de vigília, à escuta de seus sons e mais profundos significados:

Os bichos... Faz tempo que anda com essa mania; começou dizendo que escutava um zumbido; no começo não se deu muita atenção. Nosso pai, que fora dominador, fiscalizando constantemente a vida dos outros, perdia força; recolhia-se cada vez mais em si mesmo; nem com o neto parecia abrir o coração. Um velho ressequido e triste. Mas aquelas queixas foram se repetindo, zumbidos e dor, muita dor no ouvido.

[...]

O Professor começou então a dizer que tinha insetos no ouvido, um ninho de insetos (p. 31).

Num exílio não-voluntário, porém conseqüente da ausência de afetividade, mostra sua carência ao se posicionar no alto da escada e chamar pela mulher morta, surda aos seus apelos e sofrimento. Numa tentativa de resgatar algo que ficou pelo caminho árduo que ele mesmo traçou.

Mesmo que apenas metáforas desertificadoras como a da águia, do cacto e do gelo sejam utilizadas pela narradora em referência ao pai, pairam indagações sobre sua humanidade, se ele sempre teria essa forma de agir assim como fora com a mulher na intimidade.

A solidão e severidade em relação a si mesmo são vividas e alimentadas ainda na maturidade, apenas instalando-se na velhice. Inflexível e exigente, o professor sentia-se um injustiçado quando pressionado pela escola ou por algum pai de aluno insatisfeito e desconta em casa, no exercício da força e da tirania, a mágoa recolhida pela vida afora. Sentinela de si próprio impõe-se uma vida deserta, privada de toques ou trocas:

A vida disciplinada, a solidão. Portava-se constantemente como um vigia, sentinela em serviço. Não parecia fazer questão de aproximar-se de ninguém. Um cacto: ferindo-se nos próprios espinhos, sangrando para dentro, afastando quem desejasse amá-lo (p. 40).

Eis por que a figura do pai-professor ganha em densidade, dando ao leitor a oportunidade de lidar com um tipo, seja o pai ou o professor que, embora não possua um nome, e a despeito de todos seus esforços para apagar sua própria história, possui uma identidade sedimentada no isolamento, na dor e na tirania, como única linguagem que fora possível conhecer e ensinar.

Concentrando as funções do pai-professor, a personagem mais opressora de *Reunião de Família* transita no contexto familiar desarticulando o papel social de pai. Sem que seja necessário um maior aprofundamento na questão, fica fácil perceber que o exercício da opressão diante dos filhos não poderia gerar nenhum tipo de cumplicidade com o pai, mas gerava a negociação oprimidos contra o opressor, sensação de bem-estar, de compreensão ou de amparo, experimentadas por Alice e seus irmãos. Dissimulados e solitários, os irmãos repetem a solidão imposta pelo pai. O sentimento constante de desaprovação paterna desencadeia culpa e sensação de inferioridade □ “se fôssemos melhores, ele gostaria de nós?” (p. 20). Incapacitado de transmitir qualquer insinuação de

afetividade, a presença do pai-professor não gera alegria nos filhos, cientes de que nada havia a esperar, nem colo, nem passeios. Ao contrário, havia sempre o temor de um castigo injustificado e certo.

A casa é, portanto, um espaço sombrio e cheio de tristeza em que a escola (também odiada) se perpetua em deveres e castigo. O olhar paterno, pálido e repressor, só emite gelo; a boca comprida, quase sem lábios, semelhante a de um fanático, silencia falas de amor; o corpo ressequido não ensina os toques delicados nem compartilha as carícias desejadas. Há apenas indiferenças e solidão.

Vivendo e aprendendo a lei do pai, a personagem narradora e seu irmão crescem aos solavancos, ignorantes no aspecto social e humano, pois ratificavam a cada dia que “como nosso pai, tínhamos poucos amigos” (p. 37).

A postura paterna, semelhante à de um vigia ou de uma águia, à de um sentinela a espreitar, longe de todos e afastando qualquer tipo de proximidade, será mantida na velhice. Ao visitá-lo, Alice é tomada pelo desconforto e pela certeza de não ser amada nem tampouco compreendida. A interlocução entre eles nunca passa do nível das formalidades, com exclusividade na função fática, vazia de significado, puro exercício de significantes, pois o que verdadeiramente havia para ser dito “seriam acusações recíprocas” (p. 42) jamais pronunciadas.

A ausência do pai durante toda a permanência de Alice em sua casa causou profundos vazios na personagem, que se intensificam e perpetuam ainda mais na presença de um pai que sempre se colocou além dos filhos, como se não existisse. O sentimento de ambos é o da “eterna decepção” de alguém que procura no Outro, a vida inteira, algo que jamais encontrará:

Nosso pai não devia ter-se dado conta de que estava criando filhos solitários e tristes, que passavam perto dele encolhidos como cães escoraçados e ficavam por ali, na esperança de um carinho, mesmo distraído (p. 58).

3.2 O MARIDO DE ALICE – NÃO O SORRISO DAS MARAVILHAS – O SEGUNDO OPRESSOR

A segunda personagem representante de um discurso opressor está presente no marido de Alice. Embora tal personagem possa ser lida como uma continuação das atitudes, quase um duplo, do pai de Alice conforme ela mesma declara “Por sorte, casei-me com um homem menos exigente, que não é severo; apenas um pouco distante. Fico feliz quando noto que está contente comigo” (p. 20), perde muito em relação à densidade e aprofundamento. Como o pai-professor, a personagem desempenha apenas uma função social: marido, sem possuir nome ou descrição física mais elaborada. Seu perfil psicológico nos é colocado apenas indiretamente, mais pelos sentimentos que provoca (ou não provoca: a sensualidade) na narradora, que pelas palavras em referência direta à sua pessoa.

A cena que deflagra a narrativa nos revela o viver de Alice a contento do Outro. Aparentemente desejosa de mais espaço físico em sua sala, pergunta ao marido sua opinião no que diz respeito à colocação de um espelho grande no ambiente. Admirado com o que provavelmente acha uma extravagância da mulher, interpela-a duramente: “Espelho grande? Para quê?” (p. 9). Sua atitude inquiridora de olhar sempre por cima dos óculos exprime uma postura de superioridade de alguém que julga ter sempre uma lógica superior e, conseqüentemente, razão na palavra final.

Acuada e já arrependida como se fosse uma menina a inventar travessura, Alice enfatiza, respondendo mecanicamente com “*para nada*”, oculta a necessidade de mais espaço, a fim de viver a própria vida, de vislumbrar horizontes tão estreitados não simplesmente por quatro paredes, mas por uma vida que se repete numa rotina incessante e sem perspectivas que lhe transformou numa pacata dona-de-casa, destinada e demarcada aos espaços do lar e aprisionada pelos limites alheios.

Direcionando-se de forma mecânica para o Outro: “– Claro. Claro. Você tem razão...” (p. 9). Alice encontra uma forma de confiar naquilo em que verdadeiramente não acredita. Camuflando mais uma vez sua voz, torna-se eco não de si mesma, mas do que se há de esperar do papel escolhido de forma consciente ou não: o de uma submissa dona-de-casa. Quem sabe o único de que se julgasse capaz. Espectro e herança familiares: o que se está “destinado” a ser provém da falta de identidade, da inexistência de sua construção em oposição ao Outro – sorrateiro e dominador com um poderoso olhar capaz de intimidar.

A fala inteditada, marcada na escrita pelo uso de reticências, camufla a continuidade da sentença que detém o sentido da verdadeira razão do marido; conseqüentemente, para Alice, ele tem razão em alguma coisa, mas não sabe em quê. Provavelmente tem razão, em tratá-la como uma pessoa abúlica, ou de crer cegamente no que lhe é cômodo.

Segundo a ótica de Alice, os gestos do marido, são previsíveis e mecânicos: observar e investigar por cima dos óculos, ler o jornal, abaixá-lo para dormir a sesta de sábado, beijar a mulher na face, recomendar que ela se cuide direito e feche a porta. Carrega consigo a autoridade, demonstrando a assunção

do papel antes exercido pelo pai. Ele apenas ratifica a condição de ser o reflexo do sogro tirano.

Voltado unicamente ao universo de seus domínios, o marido de Alice não a acompanha à reunião na casa do sogro. Personagem secundária, ele perderia a função em outro espaço, uma vez que, ao lado do pai de Alice, sua opressão é minimizada. Seu surgimento nas páginas iniciais e finais tem por objetivo mostrar o outro espaço de Alice, do qual caminha a contragosto e para o qual retorna aliviada e mais dividida. A casa é imagem de uma concha-casulo onde não se vira borboleta porque a liberdade e a beleza são perigosas, mas se tem a proteção para quem se vê como um bicho frágil que, quando despido da casca, possui apenas um corpo viscoso e mole, vulnerável, a ponto de ser liquidado por qualquer caco de vidro no caminho de uma vida rastejante.

Alice escolhe para marido um duplo mais atenuado de seu pai, pelo processo de compulsividade à repetição, alguém capaz de substituí-lo e de dar continuidade a sua falta de preparação para a vida, pontuando uma relação de dependência perniciosa. A proteção advinda do lar é paga pelo escudo das obrigações, das constantes solicitações e exigências do marido ou, em menor grau, dos filhos:

Tive de deixar pronto o almoço de amanhã, porque meu marido só gosta da comida que eu preparo. Seria tão melhor estar em casa agora; sozinha na sala, lendo, porque é tarde de sábado; meu marido iria dormir a sesta e eu não teria muito que fazer (p. 14).

Diante dessas ações da personagem, pode-se compreender assim a tensão e as mãos frias da personagem narradora, habituada tão-somente a eventos tão corriqueiros, com nada fora da rotina ou que desperte atenção. Em seu preparo para o deslocamento até a casa do pai, confere se estava levando “tudo”: dinheiro

e passagem de ônibus. Mais tarde perceberá ter-se esquecido de usar perfume, mas não acha que valha a pena voltar por isso. Procurará também na bolsa um espelhinho esquecido um dia. Não o encontrando, manterá um aparente desinteresse. Afinal, sua “cara” devia estar a mesma de sempre. Deixa-nos claro o objetivo de se enquadrar o mais impessoal possível. Sem marcas de um perfume sequer, ratifica o gesto do pai de passar sem deixar vestígios, questionado, mas imperceptivelmente internalizado como herança na cópia de seu modelo.

Reproduzindo as posturas do pai de Alice, seu marido também não sente afeição pela amiga Aretusa – vista por Alice como a outra que reflete o duplo da própria Alice. Como um espelho, Aretusa projeta o que nem sempre está apto a ser visualizado. Voz consciente da qual Alice antevê reprovação para os questionamentos em sair da proteção da casa, em se descuidar do corpo e da roupa, em se colocar distante e em aceitar os caminhos e descaminhos da própria sexualidade. Aretusa tem, pelo exercício da ação da vontade, o elemento mais capaz de diferenciá-la dos outros membros da família. É ela quem resolve promover a reunião e, posteriormente, será ela quem revelará a outra face de Alice.

Aretusa remete a uma das Ninfas Hespérides conhecidas como Ninfas do Poente. No texto de Hesíodo são filhas da Noite e no classicismo, filhas de Zeus e Têmis, de Fórcis e Ceto, e de Atlas. Inicialmente, falava-se de três: Egle, a brilhante, Eritia, a vermelha, e Hesperaretusa, a do poente, representando respectivamente o princípio, o meio e o fim do percurso do Sol. Hesperaretusa desdobra-se em Hespéria e Aretusa. Habitando o extremo Ocidente, no monte Atlas seu papel era vigiar as “maças de ouro”, prenda de casamento que a deusa

Geia ofereceu a Hera e Zeus. Inclusive a narradora questiona Aretusa sobre o assunto:

De repente lembro uma expressão esquecida há muitos anos. Como era mesmo, aquele jardim? Ah... Jardim das Hespérides. Uma lenda que encontrei num dos livros que não largava na meninice. Hoje leio menos; antigamente vivia mais nos livros do que fora deles. Como era mesmo a história?

— Aretusa, você se lembra do Jardim das Hespérides?

Ela me olha, interrompe alguma coisa que está contando a Evelyn, a mão pára no ar, no meio do gesto:

— Jardim de quê?

Não lembra. Mudo de assunto: nada, não era nada. Mas quando minha cunhada retoma o fio do que conversava com Evelyn, a lembrança vai-se recompondo. Um jardim; mulheres cuidando de uma árvore. Que árvore? Procuro lembrar: árvore do pecado? árvore da sabedoria? árvore da vida? (p. 100-101).

De acordo com a relação do próprio significado do nome, Aretusa é o olho que vigia qual um farol a família. Nada passa despercebido ao seu cuidado. A própria Alice sente-se constantemente vigiada por aquela mulher que lê profundamente a alma dos outros. Detestada pelos genros e pelo sogro, Aretusa vê a família a partir de suas fragilidades e torna-se inconveniente e indiscreta. Cabe-lhe desmascarar Alice.

Com Aretusa, diferentemente do marido que não possui a perspicácia da amiga, o jogo é mais explícito e profundo, uma vez que há uma relação de cumplicidade desde a adolescência, uma negociação de desejos e descobertas. Estar com ela é vivenciar “o jogo dos contrastes” (p. 17), pontuado por uma opção de vida. À Alice falta a coragem que vê espelhada em Aretusa, que não precisa apoiar-se na muleta de um casamento previsível e rotineiro. Tendo conhecimento disso, é ainda Aretusa que se coloca à única manifestação sincera de carinho por parte de Alice, ao afirmar “gosto dela” (p. 25), não interessando quantas concessões possam existir nesse sentimento. Logo, não é surpreendente que o

marido de Alice reproduza inconscientemente as mesmas reservas e antipatia do pai-professor diante de Aretusa, personagem capaz de desestabilizar a acomodação de uma aparente bem-comportada Alice.

Alice percebe em Aretusa imagem similar ao mito de Medusa, misto de inimiga e morte, encarnação do diabo, que fere a todos os que se aproximam dela, como Corália, Renato e Alice. Ao mesmo tempo que fere, Aretusa também, mito ambivalente, é capaz de confortar, como a máscara da Medusa, paradigma das mulheres que os homens temem, a própria mãe. A busca desesperada de Renato passou por Berta e abrigou-se nos braços de Aretusa “mulher mãe”, amparo e desespero. É como Medusa, com um espelho de pano ao fundo, que Aretusa petrifica uma das imagens de Alice, trazendo à tona uma outra *persona*, sufocada nas confissões e práticas adolescentes:

— Esqueceu o que você fazia comigo no quarto antigamente, esqueceu? Quando a gente ficava sozinha? A santinha esqueceu, mas bem que gostava... Ah, como gostava! (...) Não vá me dizer agora que era brincadeira de criança, porque não éramos mais crianças (p. 109).

Mantendo sua relação de proximidade do pai-professor, o marido de Alice revela também se preocupar com a opinião dos outros, com o que poderiam pensar de si ou de sua família. Legítima também que mulher não deve viajar sem o marido, mas compreende, por outro lado, que seria mal se Alice não se fizesse presente ao encontro familiar. No dia seguinte, compra a passagem da esposa, embora se oponha a acompanhá-la, pois, afinal, o problema não era dele. Agindo como o pai, concede à esposa a realização da viagem, pontuando implicitamente que ela só fora possível devido ao seu ato de permissão.

O exercício da opressão é passivamente recebido por Alice, que resolve aceitar a “generosidade” do marido. Incapaz de ser companheiro, ele apenas exerce o poder de quem detém a palavra final, de pai.

Confusa e ao mesmo tempo abalada por tarefas simples em como conseguir um táxi ou pegar um ônibus para chegar ao seu destino, Alice percebe sua diferença em relação à amiga Aretusa, que a censura pela acomodação, pela timidez, pelo medo e pelo descuido da própria imagem. A adversativa “mas” é transformada em conjunção explicativa, ao iluminar a íntima consciência da narradora de sua condição de desvantagem por não ser uma mulher emancipada pelo trabalho – única atitude capaz de libertar a mulher do jugo e da opressão do marido, situação claramente proveniente da sua improdutividade:

Mas Aretusa é uma mulher emancipada; trabalha fora e não precisa de consentimentos de meu irmão pra nada; talvez Renato nem reclame, porque a maior parte do tempo é ela quem sustenta a casa. Ele apenas abaixa a cabeça quando a mulher o critica em público (p. 11-12).

A situação acima evidencia, ainda, que a opressão é sempre imposta por um elemento, seja ele masculino ou feminino, que se encontra em alguma situação vantajosa. Nesse caso, seria a vantagem econômica. Virgínia Woolf ratifica essa observação defendendo a tese de que a mulher só poderia libertar-se e buscar sua identidade a partir do momento em que obtivesse condições advindas da conquista de um “teto todo seu”, ou seja, um espaço para produzir (no caso referia-se à literatura), livre da obediência a um pai ou a um marido. É evidente que o trabalho seria a condição inegociável em seu caminho de emancipação. Igualmente merecem destaque as próprias palavras de Virgínia Woolf, que, embora centrada em questões ditas femininas, manteve-se distante de

dicotomias sexistas e maniqueístas, preterindo-as em favor de uma aguçada sensibilidade e percepção crítica:

A vida, para ambos os sexos... é árdua, difícil, uma luta perpétua. Ela exige coragem e força gigantescas. Mais que tudo, talvez, sendo, como somos, criaturas da ilusão, ela exige auto-confiança, somos como bebês no berço. E como podemos gerar essa qualidade imponderável, e apesar disso tão inestimável, maneira mais rápida? Pensando que as outras pessoas são inferiores a nós mesmos. (...) Daí a enorme importância para um patriarca que tem que conquistar, que tem que dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana, lhe é por natureza inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder (1985, p. 47).

Para Alice, o marido simboliza a segurança de uma rotina: homem que se limita à leitura do jornal (de pijama e chinelos) ou se colocar à noite diante de um aparelho de televisão, mas que possibilita um ambiente calmo e ordenado, no qual a vida se elucida nas pequenas lidas de cada hora, na execução de tarefas sensatas e úteis, como pensar na comida que se vai preparar no dia seguinte ou conversar na calçada com uma vizinha. Não importa se essas tarefas a conduzem intimamente à insatisfação e à morte do desejo, pois este tipo de opressão lhe se mostra facilmente sublimável. Não obstante, o leitor observa a sua farsa e fragilidade na outra Alice do espelho – *persona* ou verdadeiro “eu” criado por ela menos por brincadeira e mais por necessidade de arrancar a máscara.

Voltar à casa paterna além de trazer lembranças, desencadeia em Alice a sensação de perda dos seus (marido e filhos), percebendo-os irreais figurinhas correndo longe e surdas. Como se fora uma hipermetrópe, a narradora enxerga melhor quando se afasta. De acordo com Monique Gomes: “A coexistência de sua duplicidade, agora vista, tem origens na infância. O jogo de espelhos: olhar fixamente até que os contornos de sua própria imagem desaparecessem e ela pudesse ver surgir a outra, a “não-eu”, poderosa e inconquistável” (1996, p. 78).

Claro indício de uma fantasia infantil com a função de solucionar magicamente a insatisfação da menina, a brincadeira reaparecerá mais tarde, quando a personagem desejar a “outra”:

Muitas vezes, sozinha ou de castigo, se havia um espelho perto avaliava minha imagem: uma menina sem graça, roliça, pesadona. Mas tudo mudava no jogo dos reflexos: a gente sentava diante da outra e olhava...

[...]

Aos poucos ela se transformava [...] Era a outra, que irresistivelmente me puxava para seu mundo de lampejos dourados.

Como nos livros: a assustadora e deliciosa passagem de uma realidade a outra, sem saber onde o concreto, onde a fantasia (p. 37).

É importante observar que a narrativa é deflagrada com a indagação de Alice já adulta sobre a possibilidade de se fixar um espelho grande na sala de seu apartamento. O término da narrativa se realiza com a mesma colocação, não mais dirigida ao marido, mas sim à Aretusa, amiga confidente:

— Numa hora em que meu marido estiver de bom humor vou pedir para colocarmos um espelho grande na sala. Dizem que dá impressão de mais espaço. O que você acha?

Ela sacode para trás o cabelo de Medusa; despeja o leite na xícara.

Sorrindo, volta para mim os olhos dourados — que refletem duas pequenas Alices (p. 125).

Seguindo a sua rotina, nada mudou para Alice, que retornará ao espaço do lar e ao desempenho de suas tarefas rotineiras, esperando tão-somente a aquiescência do marido e dos filhos. Se para Alice, Aretusa sempre foi uma espécie de espelho no qual podia visualizar muito daquilo que esperava ver, seu anseio caminhou longe do frágil e falso modelo de boa dona-de-casa, prestativa, subserviente, submissa e alienada pelos espaços do lar. Uma mulher do lar, para o lar.

As inquietações da personagem transitam por toda a narrativa, de forma variada, mas sempre oriundas de uma mesma indagação: a busca da identidade. Da necessidade dessa busca é que aparece, sob falsa tranquilidade, uma outra Alice não mais limitada ao espaço restrito da cozinha e do beijo casto na face do marido. Essa outra é evocada à cena pelas revelações da cunhada Aretusa e da irmã Evelyn, o que termina na revelação explícita de sentimentos fortes, agressivos, mantidos em silêncio através de anos. Entretanto, no transcorrer da narrativa, esse jogo duplo já vinha sendo revelado e exemplificado no contraste entre aquilo que Alice mostrava e aquilo que sufocava, pondo sem dúvida abaixo o mito da realização no casamento e com os filhos (ênfatizado pelo uso do gerúndio na fusão dos tempos passado e presente):

Quero morrer. Sinto uma incontrolável vontade de morrer, e descubro que essa vontade não é nova, é antiga, muito antiga. Quis morrer dezenas de vezes, lidando na cozinha, carregando a sacola de compras, lendo sozinha na sala, vagando pela casa de madrugada quando tinha insônia, escutando meu marido roncar, ouvindo o ruído de sua mastigação, agüentando as brigas de meus filhos e disfarçando a dor quando me chamavam de velha (p. 109).

O anseio de liberdade, de romper os laços, da personagem com esse universo infecundo permanece não-vivenciado. A opção pelo adultério como uma forma de transgredir e interditar as questões acerca dos valores morais e civis no plano da sexualidade é possibilitado apenas com o amante imaginário. No plano familiar, quando Alice resolve confidenciar a história do amante à irmã, posta-se em posição de superioridade por ser depositária de um segredo de uma experiência intrigante e única. Fala sem medo e pudor da sua inventividade, pois não quer ser revelada nem vista como realmente é. Não da transgressão ou do adultério, mas da existência de seu próprio desejo, do desejo de ter espaço para o

prazer, para o gozo e para o amor. Todavia, por ainda se encontrar sem direção no jogo de imagens e de reflexos, sofre uma divisão e biparte-se em duas pequenas criaturas antagônicas, imbricadas pela impossibilidade de erotizar não só no plano discursivo, mas como na própria vida. O outro é, então, encontro adiado, sublimado e possível unicamente na fantasia que se reveste de alguns grãos de realidade e loucura.

3.3 A DUPLA AUSÊNCIA

O casamento de Alice mostra um tipo convencional de relação baseada na diferença de espaço e funções. Ao homem, cabe o espaço da rua, dinâmico, do qual busca o sustento do dia-a-dia, no exercício do trabalho remunerado. Com isso, ele garante paz e tranquilidade em casa, como também a isenção de obrigatoriedade em executar tarefas domésticas. À mulher, ao contrário, resta o espaço da casa, estagnado, de atividades físicas não-remuneradas, repetitivas e incessantes.

A divisão de espaços aponta para uma divisão de mundos e de expectativas. Em casa, o homem tem o direito de se ocupar com outras atividades, como a tevê, o jornal, o descanso merecido da sesta, possibilitando universos paralelos onde se caracteriza a solidão a dois, exemplificada ao longo da narrativa: “Algumas noites não pude dormir bem; ia até a sala, sem acordar meu marido, para que não se aborrecesse; sentava na poltrona, tentava ler; mas divagava” (p. 64).

No território do devaneio, espaço onde a narradora consegue se encenar, causado pela insônia – nitidamente é reflexo de uma vida frustrada –, Alice gesta a construção de um amante que, ao final do romance, como forma de mostrar uma falsa transgressão, já não importa saber se de fato existiu ou se fora apenas objeto alucinado de sua carência. Esse amante é revelado através de identidade pelo nome e pelas ações, pontuando a diferença entre ele e o marido. É com Matias² que Alice se lança ao prazer verdadeiramente, mostrando, diante do espelho, a sexualidade latente da mulher enquadrada na moldura ao gosto do Outro.

Com o marido, Alice se despe, deita e assiste à cena sexual como se fosse uma simples espectadora a estranhar gestos não-harmônicos, felizmente cada vez menos assimilados pela prática. E nessa situação, Alice também se sente uma estranha. Fato que a acompanhou durante toda a trajetória:

[...] agora me procurava raramente e sem emoção; desde o começo a gente se acostumou a não ter grandes ardores, e eu preferia assim. Achava meio esquisito aquele homem um pouco gordo, calvo, dizendo e fazendo coisas desajeitadas e brutais (p. 118).

A morte de seu desejo é, contudo, aparente. Mostrar-se e desnudar-se para o marido é o que Alice não almeja, dividindo-o no papel convencional daquele com quem se pode conviver, envelhecer, mas de quem se pode preservar, não se deixando conhecer. Deixá-lo comodamente alimentado e prostrado diante de um jornal ou de uma tevê é a maneira mais segura de adentrar no universo da traição, na salvação do espaço da fantasia. Com Matias, então, ela sente que pode desnudar-se, mostrar a alma, a carne, desvirginar no murmúrio da voz rouca e do

² Abreviação haplológica de Matatias, discípulo eleito na vaga de Judas.

hálito ardente o desejo que foi interditado na relação insossa do casamento. Doce é a palavra utilizada para definir sua entrega ao amante: “Doce como nunca fora com meu marido” (p. 118).

O receio da solidão, de nunca fazer parte de um espaço ou amar verdadeiramente alguém, impossibilita a narradora de enfrentar seus “fantasmas”, de apartar sonho de realidade, de ouvir e revelar sua frustração:

Quero morrer. Deitar-me embaixo desta mesa e deixar que me pisem e me esmaguem, e sangrar por todas essas feridas até morrer. Quero entrar finalmente até o fundo nesse corredor, ser sugada, tragada por aquele furinho; meu castigo, mereço meu castigo (p. 110).

Sua consciência lhe lembra, porém, que ela se deixou moldar através dos tempos num corpo dócil, objeto de posse de um proprietário que se coloca distante, reproduzindo clichês (como mulher não deve viajar sozinha, sem o marido), fingindo um saber inquestionável e apoiando-se em acontecimentos validados pelo senso-comum, mas, sobretudo disseminando pela ausência a oportunidade de encontro, de completude da inerente falta de todo ser humano.

3.4 RENATO: O PUSILÂNIME

A personagem Renato, ainda que de forma não-ensaiada ou consciente, evidencia a existência de um duplo ser, cravado na covardia e na coragem, embora não se possa atestar que aconteça com ele uma nítida separação entre a imagem e seu duplo. Homem feio, desengonçado e dentuço, atributos negativos percebidos por Evelyn mais tarde, um pouco de semelhança com o palhaço, Renato é, no passado, a vítima predileta dos castigos paternos. Castigos que, no

tempo presente, se percebem na censura e na aspereza da voz paterna a substituir a violência física da infância, exercida exaustivamente pelo pai, pela exposição de um ar sarcástico diante dos repetidos fracassos do filho:

Inesperadamente meu pai se dirige a Renato com voz hostil, sempre é hostil quando fala conosco: □ Os negócios como vão? O filho nem levanta a cabeça; estende o braço, mão espalmada na horizontal, agita-a como asas de avião sinalizando: mais ou menos.
Meu pai tem um riso superior.
[...] O professor dá uma risada rápida e sarcástica. Nunca o vi rindo com alegria (p. 81).

Na infância, a personagem é caracterizada pelo mutismo e pela carência afetiva. Sendo presa constante do professor, se utiliza de uma couraça de proteção. Já adulto, aparenta fragilidade e impotência diante da mulher dominadora, Aretusa (Medusa), com a qual vivencia uma confusão de emoções – amor e ódio – de um fraco, pela condição que lhe é imposta, que busca no Outro o aparente forte. Renato lança o olhar para Aretusa sempre de esguelha, cabisbaixo e calado, esperando censura, como se ela repetisse as mesmas ações do professor tirano, no tempo presente a única forma de relação afetiva conhecida com o pai: a dominação e a humilhação – forças que sempre coexistiram no seu mundo.

Arquitetando seu refúgio no espaço da rua protegido pelo mutismo, companheiro inseparável de longas datas, a personagem não mostra poder. Ela é a que deve apenas ouvir, uma vez que é através da linguagem, instrumenta de encenação do sujeito, que se manifesta toda forma de poder. Resta a Renato o silêncio e a submissão opostos à agressividade e ao poder paternos. Seu inimigo é o pai, rival superior oniricamente destruído pelo menino nos planos e construções de armas letais. Impossibilitado pelo professor de participar do enterro da mãe, ficará escondido, observando o pai escorraçar o padre durante o

velório. Essa visão será futuramente o “pobre tesouro” que foi destinado a ele e não-compartilhado com ninguém numa forma de ter algo além da fragmentada memória das irmãs sobre a mãe. No ápice da revelação de seu duplo, todavia, assume uma voz e desafia o pai sem sombra de covardia, perpetuando em palavras a mais íntima convicção de cada um dos presentes: “Um pai como o senhor acaba com a vida de qualquer um” (p. 81). Mostra ainda o único sentimento capaz de existir frente à figura de um pai carrasco: o ódio. A grande arma tão idealizada por toda a infância para o desaparecimento desse pai surge dentro de si mesmo, das mágoas traduzidas em palavras: a verdade que o professor escuta (dessa e pela primeira vez) calado.

Após o enfrentamento do pai, Renato grita algo incompreendido que para Alice parece ser mãe e para Aretusa Deus (ecos de seus próprios chamamentos?); Mãe e Deus – duas faces da criação, origem da antiga e da nova existência, a do menino e a do homem, desamparados e conscientes de abandono, como atesta a passagem na qual, já adulto, o homem busca, com a velha empregada Berta, o inexistente colo da mãe morta para o menino. “Ele ia para o quarto dela de noite (...) Então deitava a cabeça no colo dela. Berta ficava embalando-o e falando bobagens um tempo enorme. Depois ele levantava e ia embora... Só isso” (p. 96).

É a partir de uma nova negociação, no grande conluio que se estabelece na mesa – local onde se revelam os segredos – aparato da estrutura familiar, que Renato consegue mostrar a sua coragem ao enfrentar o velho e conhecido arquiinimigo – o duro e tirano pai professor.

4 NO PONTO CEGO, A ELISÃO DO OUTRO – A NECESSIDADE DO RISCO

O ponto cego é um fenômeno da visão humana segundo o qual, conforme convergência e refração, pode-se ver o que habitualmente permanece oculto: a possibilidade além da superfície, o concreto afirmado na miragem (Lya Luft).

O Ponto Cego é uma narrativa composta por cinco histórias: História de Mãe e Menino, História de Pai e Mãe, História de Menino Sozinho, História do vento do mar e História de Mãe e Moço. Romance que traz à baila um estilo peculiar da autora: a ficção às avessas, pontuando a antecipação dos fatos a serem narrados através do olhar do Menino-narrador que conduz o seu discurso autoritário bem antes de abrir a narrativa, decretando a sua autonomia e o seu modo de se impor no tecido ficcional: “Assim eu inventei, assim eu decretei, assim é” (p. 11).

Uma visita deflagra a escrita em *O Ponto Cego* reiterando os fatos que serão narrados pelo olhar infantil do Menino-narrador, evidenciando a matéria-prima do seu ofício: “Isso foi antes de recebermos a visita que faria saltar dos espaços em branco tudo o que lá se ocultava” (p. 15). Visita que mudará o cotidiano numa casa marcada pela falta de afetividades e solidariedade. O jogo delimitado pelo narrador já não interessa mais à Mãe: “Foi quando minha Mãe não procurou logo por mim naquele nosso jogo. (...) Minha Mãe foi-se cansando de mim, da nossa cumplicidade” (p. 15).

Na História de Mãe e de Menino encontramos o narrador que anuncia além da relação edipiana: “Esta é a história de um Menino e da Mãe do Menino: uma história de muita sombra. História de desvãos, do embaixo do debaixo, do secreto.

Narração de olhares, de um olhar” (p. 17); o seu olhar sobre o Pai, elemento que quase não suscita perigo para os seus planos e que rivalizará com o Menino durante toda a trama: “Eu não quero ser como meu Pai, que pensa que tudo controla mas deixa escapar o essencial. Então tomei a minha decisão” (p. 16). A fragilidade do poder do adulto instaura uma certa auto-afirmação diante dos anseios deliberados pela criança: “O que é que a gente faz com esse Menino?” (p. 17). Para o Pai, o Menino será sempre o desenquadrado, o estranho, o monstruoso. Na casa, não há lugar para um Menino “fora do padrão” (p. 17), enfatiza a Mãe, nos seus pensamentos “secretos”.

Na História de Pai e Mãe, revela-se uma convivência cercada pelas aparências: “Por toda parte, aparências: a verdade cresce nas fendas como fungos e cogumelos” (p. 45). Percebe-se que há uma metaforização de um ambiente impregnado pela atitude doentia de todos os habitantes que se digladiam por um melhor espaço da sua enunciação. É nesse local árido, hostil e sem afetividade que o Menino observa as relações fracassadas que permeiam a narrativa:

Um menino é secreto e observador. Dissimulado: guarda o que acontece, o que dizem, gritam, gemem as mulheres e os homens ao seu redor, no concreto e no pensado. Vai tendo sua visão do mundo, sua perspectiva nem sempre cega: mulheres aqui, homens ali. Mulheres assim, homens assado. Crianças, nada (p. 45).

A inserção no mundo dos adultos é perigosa para o Menino e oferece inúmeros riscos: muito mais perdas do que ganhos: “se eu me tornar adulto serei igual a eles, perdendo a minha perspectiva e sendo arrastado para fora do abrigo da minha pequenez” (p. 45).

Ao observar a Mãe, seu objeto de desejo, o menino percebe a fissura do casamento que se mostra falhado: “Hoje minha Mãe apareceu na mesa do café da manhã com os olhos vermelhos. Perguntei o que era mas ela pareceu incomodada por eu notar o que devia ser ocultado” (p. 46). O convívio torna-se apenas um ritual mascarado pela satisfação da mulher que, por falta de diálogo e amizade, vê-se sufocada pelo marido.

A rivalidade com o Pai é estabelecida a partir de análises frias e grotescas empreendidas pelo Menino que não o poupa de verdadeiras crueldades no que diz respeito à sua descrição física:

Meu Pai tem um olho só; o outro, dizem que perdeu quando era jovem, caindo de uma árvore e furando o olho [...]
 O olho que sobrou é azul. Lembra um pedacinho de louça azul, lasca de pires, azul muito claro quase sem pintinhas pretas.
 Imagino se naquele lugar embaixo da venda tem um buraco que vai dar no cérebro: se agente tirasse a venda o cérebro escorria para fora?
 [...]
 Será que tendo um olho só, o direito, ele vê apenas a metade do mundo, enxerga tudo partido ao meio, eu mais insignificante ainda do que já sou, meio-menino? (p. 63-64).

O Menino observa a relação de poder entre os pais através do gestual que se encena diante das atitudes comuns a cada um: “Meu Pai é um homem que encara a vida de frente. Minha Mãe prefere olhar de lado, para não ter que decidir, ainda não, ou nunca” (p. 64). O Pai ameaça o menino porque, além de controlar a vida da Mãe, mesmo sabendo que correrá riscos num futuro próximo, afinal a narrativa anuncia a visita do inesperado, do objeto por ela cobiçado, também participa de alguns momentos cruciais da vida do Menino: “Desconfio que Meu Pai também está doido e isso me dá muito medo. Porque afinal ele controla uma parte

de minha vida” (p. 64). Linguagem irônica e sarcástica do Menino que se aproveita da deficiência visual do pai para refletir sobre o seu futuro.

O olhar do Menino-narrador se infiltra nas questões morais e revela impiedosamente as atitudes agressivas e dissimuladas do Pai no tocante ao seu falso moralismo. Mostra o seu lado opressor que se revela no cotidiano familiar, por sinal, lugar indevido para a satisfação do prazer que contraria as convenções culturais e sociais:

Quando se aborrece muito ou quando não sabe o que fazer, especialmente comigo, ele se torna violento, o olho faísca e sua mão pesa.

[...]

Joga um copo no chão, grita palavrões, e me dá uns tapas. Mas nunca bate em minha Mãe.

[...]

Meu Pai é muito namorador. Ouço as pessoas comentarem isso. Pensam que eu não escuto, que não me interessa ou não entendo.

[...]

Afinal um dia eu vi: vi meu Pai metendo a mão nos peitos da cozinheira, e quando levantei os olhos para ele tinha uma cara de louco. Senti muito medo, e nojo, e fiquei curioso: o que estava acontecendo ali? (p. 65-66).

A ausência de carinho e de solidariedade projetam para a Mãe um futuro talvez não promissor, pois todo risco suscita perdas que não foram contabilizadas, mas que são necessárias para que o Outro estabeleça a segurança de efêmera realização do prazer. É a visita do “predestinado e o premeditado” (p. 66) que fará saltar dos íntimos pensamentos, a certeza de que a vida não segue o seu rumo tão certinho e compartilhado:

Talvez minha Mãe tenha se cansado dessa falta de si mesma e desse peso do outro, e precisasse de algo que nenhum de nós pode lhe dar.

[...]

Talvez por isso qualquer possibilidade tenha sido um tão grande perigo. E nessa hora, longe desse quarto de marido e mulher,

dessa solidão fria, um cavalo ergue a cabeça pela primeira vez e fareja no ar (p. 66).

A autora utiliza a simbologia do “cavalo alado” para referenciar a virilidade do macho e, ao mesmo tempo, representa o Moço que chega sorrateiramente como o viajante certo, objeto de desejo perseguido até às últimas conseqüências, que aparece na História de Mãe e Moço, mas que já se faz anunciar através do olhar do Menino-narrador no início da narrativa, pontuando uma nova postura estética luftiana do ato de narrar. A autora utiliza o *flashback* em *O Ponto Cego* para situar o leitor dentro desse pacto ficcional.

Na História de Mãe e Moço ratifica-se a intensidade do desejo da Mãe que vive exilada num casamento de perdas e pouquíssimos ganhos. Extasiada com o momento que se configura naquela casa e cuja fragilidade humana habita, sente-se despertada pelo novo objeto de desejo da filha que se aproxima para uma nova releitura precária de vida. Até porque o destino não será tão solidário com ela diante de tanta expectativa frustrada. Mais uma vez a vida diz “não” aos silenciosos amantes: “— Esse é o homem da minha vida, nunca vou querer outro senão ele. Minha Mãe achava graça, dizia: — Estou doida para conhecer essa maravilha!” (p. 131). Novamente estaria ali o olhar que tanto seduz e coloca-a numa condição de apaixonada, principal rival da filha. Mãe que tanto sublima a sua existência para que o trivial familiar seja obedecido, regrado, compartimentado — nenhum lugar para afetos.

O Pai, mesmo no seu fingimento e impotência diante do inusitado, sentia a ameaça que já se prenunciava tanto para a filha quanto para a mulher. Em relação à segunda, não tão conscientemente, pois quem detinha um aparente poder, não

poderia ficar tão vulnerável perante os fatos, dele também se ouviam alguns rumores de desabono de conduta:

Meu pai desviava o olhar como se não pudesse acreditar naquela transformação; como se tivesse medo disso que fugia ao seu controle.

Será que nosso Pai se devorava de ciúme? Alguém ia roubar mais uma propriedade sua, essa que ele criara e determinara, essa filha que o ajudara a enganar a morte?

Mas não era nos peitos dela que pegava, era nos da cozinheira (p. 132).

A ameaça de perda de algum tipo de atenção dado pela Mãe e a certeza de que o Moço seria apenas mais um desvio do olhar dela para os seus ininterruptos desejos de ser amado, causa no Menino um clima apreensivo, pois detém o poder de investigar os mais escondidos pensamentos daquela que tanto sufoca: “Mas quando o visitante se aproximava, tudo começou a se desalinhar, como dentro deste meu corpo” (p. 132). Mais uma dor: Menino-Mãe-desejo-Moço. Para o Menino-narrador, a consciência de ter invocado uma personagem que subverte a ordem de criação (mesmo sendo fingimento), mostra a autonomia também da personagem, que se encena nesse tear no qual é apenas fantoche, produto de uma manipulação ficcional indesejada, mas necessária: “*(Esse eu não queria ter inventado. Esse personagem transbordava da minha fabricação)*” (p. 133).

Tanto em *O Ponto Cego*, *Reunião de Família* e *A Sentinela*, o olhar é força-motriz que alavanca os desejos mais contidos nas relações humanas. Arriscar-se não é apenas satisfazer os impulsos, mas de certa forma uma resposta para uma vida de tanto desamor, crueldade, indiferença, e, acima de tudo, de integridade. Para o Menino, a Mãe vislumbra além da superfície do que pode estar instaurado na sociedade:

Minha Mãe e o moço se olharam pela primeira vez — e foram tragados” (p. 133).

[...] e a cada vez que minha Mãe e o Moço se defrontavam, mesmo no mais trivial, o mundo era outro. O olhar deles era uma celebração da vida. Meu pai, tão cioso da sua propriedade, sua posse e sua presa, dessa vez ficou cego (p. 135).

O Menino-narrador não se conforma como a teia narrativa, construída por si mesmo, vai se estabelecendo e, de certa forma, não quer testemunhar o que para ele é fruto de dor e solidão: o prazer da Mãe que se revela cada vez mais no seu olhar devorador e desmedido em relação ao seu objeto de desejo — o Moço: “Minha Mãe e aquele Moço, quando não se viam se olhavam. Quando não se tocavam, se roçavam. Nesse ponto de cegueira os dois se perdiam de nós, eu perdera o mando” (p. 134). De acordo com Lya Luft:

O destino — ou seja lá qual o nome que lhe damos — se encarrega, insidiosamente, separar o que parecia um só; uma primeira impaciência, um pequeno desencanto, um olhar realista sobre o que parecia mágico... muitos amores crescem com esse toque de realidade, mas alguns, destinados a outro caminho, começam a se esboroar. Um bocejo de tédio, um olhar sobre o muro, e queremos ter asas (1997, p. 239).

É através das ciladas que o leitor atravessa o território ficcional de O Ponto Cego, solicitado pelo *flashback*. Elementos constitutivos que estabelecem a solidariedade autor-leitor. Jogo sedutor dos significantes a serviço do olhar que marca e decifra. De acordo com Barthes:

[...] literatura não é um corpo ou uma série de obras nem mesmo um sector do comércio ou do ensino, mas o grafo complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever. Eu viso com ela essencialmente o texto, quer dizer o tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é a própria nivelação da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada: não pela mensagem, mas pelo jogo de palavras de que é teatro (1997, p. 18).

Em *O Ponto Cego*, as teias são conjuntos de fios que se entrelaçam no manuseio preciso do Menino-narrador que dirige todos os destinos possíveis e... impossíveis. A arte de narrar suscita fingimento. Ele delimita o seu local como condutor de destinos. Inventava e desinventava, constrói e destrói, dá vida e convoca a morte, Senhora dos destinos (in)felizes.

A narração em primeira pessoa ratifica um pacto autobiográfico que se funde entre autor-narrador. Há um local em que as divisas são tênues, ao ponto de contar histórias ficcionais e reais. Como é o caso da transposição para o livro, do Riacho do Renegado – local de mortes, desova narrativa.

Para o leitor ingênuo, deparar-se com as artimanhas do narrador é um superficial descortinar de enigmas. O óbvio. Muito além de cada linha se esconde um perverso e cruel narrador que utiliza o seu olhar infantil para introjetar elementos pertinentes ao fio condutor narrativo.

Em *O Ponto Cego*, o Pai e o Menino lutam incessantemente pela manutenção da vida a partir da figura da Mãe. O Menino é o elemento que destoa na perspectiva do Pai.

O estatuto de narrador permite ao Menino realizar as suas mais diversas peripécias e se coloca no topo da estrutura narrativa. É a águia que está sempre à espreita da sua vítima. Não importam as consequências, mesmo diante das zonas mais lodosas, inóspitas e áridas. Na imaginação do Menino-narrador, as asas estão sempre aliadas à liberdade.

A necessidade de desnudar o lado hipócrita do Pai funciona como realização plena do desejo punitivo do Menino. Para ele, faz-se necessário o descerramento dos véus para que seja consumado o falso moralismo e atitude agressiva perpetrados pelo Pai:

Quando ele passou sem me ver, senti um bafo de bebida e um perfume que não era de minha Mãe. Eu disse baixinho:
 — Não faz mal, um dia você vai sofrer como todo mundo, vai ser roubado, um dia você vai ser logrado também. Ninguém escapa, você vai ver (p. 67).

É nesse labirinto sombrio de falsas atitudes que se arma a narrativa de *O Ponto Cego* em meio à grande metáfora que não se cansa de duelar com a vida: a Morte. Elemento recorrente em toda a obra luftiana, principalmente em *O Lado Fatal* – verdadeiro tratado de como lidar com essa Senhora que está sempre à espreita no caminho dos que se solidarizam e tentam celebrar a vida: “Tanto escrevi sobre a Morte em livros e poemas nesses anos: sempre achei que a entendia um pouco (p. 45). (...) Hoje compreendo: na sombra, a Morte erguia o seu braço, mas nós não sabíamos ainda” (p. 19); em *As Parceiras* : “A ferida da morte cresceu desmesuradamente. Tudo se precipitara feito pó nas águas” (p. 28); em *Secreta Mirada* : “A morte não nos persegue: apenas espera, pois nós é que corremos para o colo dela” (p. 29). A relação é pacífica entre a autora e a morte, mas sempre com reservas, afinal a vida é quem dita as verdadeiras regras dessa “inominável”.

4.1 PELAS VEREDAS DO NARRADOR-PERSONAGEM – O DISCURSO AUTORITÁRIO, ONIPOTENTE E ONISCIENTE

É isso que eu faço. Eu manejo as minhas criaturas, invento e desinvento, e faço acontecer (p. 16).

Em *O Ponto Cego*, o Menino-narrador vai tecendo a sua teia observando as regras que serão postas no tabuleiro de xadrez que se configura habitado por virtudes e defeitos: matéria-prima de quem vive numa casa sufocada pela ausência da alegria e do sentimento. Paradoxalmente, Leticia, que significa “alegria” e primeira personagem nominada na narrativa, reside no cemitério, apenas “coisas... tristes amarelados objetos dessa que a não deixaram amar direito... entre esses restos uma fotografia” (p. 27) escondida (é preciso ocultar), pois poderia desordenar o curso de vida do Pai que de maneira egoísta intertida o luto de toda a família. Como se a filha pertencesse unicamente ao seu mundo ególatra:

Não há na casa toda um só retrato dessa menina morta, pois dizem que meu Pai não suportaria a dor. Queimou, rasgou, destruiu todos os sinais dela em torno quando ela morreu. Nem um vestidinho sobrou, nem um sapato. Ele nunca mais pronunciou seu nome. A palavra alegria foi banida (p. 26).

Analisando outros livros da autora, percebemos o diálogo constante que se instaura na forma de narrar do Menino, marca salutar do pacto narrativo. Do mesmo jeito que há liberdade para a autora, encontramos nas personagens a voz que sussurra sem a necessária presença: vestígios, influências e estilo. É flagrante a semelhança que se infiltra no seu livro *Histórias do tempo*: “Assim crio a mentira da vida/ e a verdade do sonho,/ e ponho meu nome,/ e afirmo — e assino” (2000, p. 11). O Menino é a representação do irreal, talvez do maravilhoso, pois começa a narrativa aos três anos de idade. Nessa liberdade de poder estar em todos os lugares e, como um radar, atento a tudo e a todos.

Fator de decisão preocupante para o Menino-narrador, o tempo significa muito na narrativa a ser desenrolada pelas personagens que sempre estarão a

dever algo ao Menino, detentor da possível mudança que empreenderá para determinar os seus desejos: “O tempo que rói e corrói precisa ser reinstaurado, quem conta histórias pode sobrepor muitas camadas de imaginário e real pois sabe que os limites são tênues e poderosa a liberdade com todos os seus perigos” (p. 16). O ato de narrar não é tão diferente dos subterfúgios que se encontram nos interditos do texto, reitera Lya em *Histórias do tempo* a posição do Menino-narrador, vai mais além do imaginário trabalhado por ele em *O Ponto Cego*:

Cada livro meu é uma aventura a dois: eu e o meu leitor. Toda vez que escrevo dou-lhe um aceno, para que ele entre comigo neste jogo onde a realidade é apenas a visão que temos dela, e não há garantia de que o concreto seja mais consistente do que o pensado (2000, p. 16).

O mesmo procedimento do pacto realizado pelo Menino com o seu leitor, e na sua visão nos perdemos porque o seu imaginário é sobreposto, também, por camadas de verossimilhança.

Pelas frestas nas quais se infiltra, o Menino-narrador observa a ordem patriarcal de maneira muitas vezes inquisidora e sarcástica. O Pai é o seu alvo predileto, resposta dada por ser sempre preterido pelo mesmo: “A vida não é fácil ao lado do meu Pai, aquele olho azul sempre avaliando e despachando. Meu Pai é controlador. Mas meu pensamento ele não consegue regular” (p. 47). “É esquisito, diferente de todas as pessoas. Há quem critique isso, acham que devia usar olho de vidro, mas ele insiste: — Esse sou eu” (p. 63). A mesma postura autoritária do Pai é reiterada pelo Menino.

O tempo em *O Ponto Cego* é traiçoeiro e incerto, causando ao narrador um certo incômodo dentro da narrativa. Manipular e escolher o destino das personagens é bem mais interessante do que lidar com as possíveis alterações do

desconhecido, que salta do papel e toma direções não projetadas: “No preto e no branco, esta é a narrativa de como tentei manipular o tempo e afinal ele armou para mim uma armadilha mais eficiente do que a minha malícia” (p.18). Não é a impotência do narrador diante do fato narrado, mas a autonomia que existe no elemento que a compõe, quase personificado. São cobranças que se projetam por causa de fatos já vivenciados.

O palco que se arma em *O Ponto Cego* não só traz à cena a mulher sufocada por dois discursos masculinos autoritários como os ideais dos próprios homens que se chocam entre si: discurso masculino x discurso feminino e discurso masculino x discurso masculino. A invisibilização da Mãe sempre anulada pelo Pai, traduz o sufocamento de uma força nunca manifesta. Para a autora, no livro *Secreta Mirada*, “a sensação de impotência nos abafa; a vaga impressão de que fomos injustiçados, de que a vida nos preparou uma armadilha, começa a nos incomodar” (p. 197). É o discurso da sociedade patriarcal que se mostra na narrativa em gestuais típicos do homem que detém o poder da ordenação e da força:

[...] minha Mãe era a força negada: trazia entalada na garganta a pedra de sua própria anulação. Meu pai tinha direito ao espaço: o melhor lugar à mesa, a maior poltrona na sala, a força e a ordenação.

As pessoas o temiam; eu também (p. 18-19).

[...] restava-lhe menos tempo para minhas constantes necessidades, pois eu a exigia muito e ela se exigia o tempo todo (p. 15).

Apesar de ser considerada pelo filho mais inteligente do que o Pai, a Mãe se submetia às imposições de mando do marido que, com o único olho azul qual

ciclope³, filtrava as suas ações e prendia-a nas garras egoístas de um poder que não conseguia ver além de sua perspectiva: era apenas um olho, o outro não poderia compartimentar e nem ordenar os desejos que trariam à margem do perigoso jogo a ser realizado pela Mãe e o Moço, o impulso de libertação momentânea secreto na sua consumação. Menino e Pai preferem não olhar de frente para o conluio entre a Mãe e o Moço: “Minha Mãe por alguma razão nebulosa, sempre se submetia. Era mais inteligente do que ele, mais perspicaz, mais agradável, muito mais estimada, porém se esforçava por falar menos que ele” (p. 19). A expressão “nebulosa” se reveste de toda a opressão que um dia promoverá a sua saída desse mundo em que não suporta mais. Encontra na submissão um artifício para o seu futuro incerto:

Quando os dois discutiam, minha Mãe cedia: olhava para o lado, amaciava a voz, procurava as palavras que não o irritassem. Mesmo podendo vencer, ela queria perder. Perder era o seu conforto. Outras vezes, calava: olhava um ponto longe e ali se interrogava (p. 19).

Até as cobranças e reflexões da Avó do Menino, única personagem que emite diretamente os seus pensamentos acerca da condição da Mãe diante do casamento falhado e precário, contribuirão para um novo salto, reinvestimento no Outro – mais possibilidade de se tentar a felicidade, mesmo precária e interrompida. Em *O Ponto Cego*, o olhar será sempre o meio pelo qual se avalia ou condena: “Minha Avó pousou na filha o olhar crítico: — Você perdeu a sua chance aquela vez. Aí ainda podia mudar a sua vida. Mas agora, com dois filhos, e já perto da meia-idade” (p. 24). Mas a mudança suscita dúvidas, incertezas

³ Cf. JULIEN, em seu *Dicionário Rideel de mitologia*. Trad. de Denise Radonovic Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005 (p. 51), ciclopes (aqueles cujo olho é rodeado por um círculo) eram três seres monstruosos e selvagens, que só possuíam um olho, habitantes dos lugares subterrâneos, grutas, cavernas, companheiros de Hefáistos, o *Vulcano* latino, trabalhando ao seu lado quando ele preparava as armas e ornamentos dos deuses. Esses monstros parecem ter tido uma corporação de ferreiros de bronze da primitiva Hélade. Ciclope significa “olho redondo”, e é provável que se tenham tatuado círculos na testa em honra do sol, fonte dos fogos de seus fornos.

perante o que está aparentemente ordenado – como tudo naquela casa povoada de desejos castrados: “Minha Mãe suspirou — Não sei, não sei mais nada. — Ergueu os ombros e deixou cair, um gesto de desesperança. — Talvez você tenha razão: trocar o que tenho pelo duvidoso?” (p. 24). No livro *Secreta Mirada*, a autora evidencia a arte da convivência como um excessivo treinamento que deve fugir às banalidades do cotidiano:

Não se cultiva o amor. Pode-se cultivar o convívio, porque ele exige treinamento e paciência, e acomodatamentos nem sempre fáceis. Exige, mais que tudo, que se inventem certos pequenos rituais até inconscientes, para que não nos sufoque a poeira desse cotidiano com sua inevitável banalidade (1997, p. 209).

A carência da Mãe é o instrumento do trabalho artesanal desse narrador que na sua onisciência tenta instaurar momentos de prazer, mas esbarra na condição autoritária e indiferente do Pai que traduz a sua indiferença dentro da casa-casulo, onde se remexem inquietações provindas de atitudes meramente calculadas e controladas: “Na trama da minha vida, sei que a Mãe preferia o Menino mas o Pai queria era a irmã do Menino, bem mais velha. Era ela o futuro, era o homem, herdeira da força, dos desejos e projetos” (p. 17). A inversão de papéis e a preferência pela filha mostra a vontade do Pai em se afirmar nas empresas, que pertenciam à Mãe, fato para ele pouco significativo. À filha, restava substituir a Mãe que para o Pai já não promovia a relação marido-mulher: “Ela ia com o pai, visitava com ele o escritório e as fábricas onde havia um capacete adaptado à sua delicada cabeça. A menina dos olhos do pai, diziam” (p. 17). Delicada cabeça porque a impossibilidade de continuar esse desejo seria interrompida pelo inesperado “tumor na cabeça, um veloz devorador” (p. 26) que iria sucumbir o sonho do Pai na substituição à Mãe. Dialogando com *Mar de*

dentro, encontramos na morte do bebê uma alusão à Letícia: “Finalmente eu tinha um bebê. Um irmãozinho vivo, não mera lembrança ou anjo de sepultura, não uma estrela” (2002, p. 39). Ao contrário, aqui se vive a vida, diferentemente do pai em *O Ponto Cego* que não permite nem pronunciar o nome daquela primeira filha, tragada pelo inusitado, eleita para ser a alegria e futura substituta da Mãe.

O Menino-narrador realiza a sua teia observando as ações do Pai e empreende o discurso onisciente e onipresente para que o tear não seja encoberto por sortilégios desse masculino que se ergue para tentar impor uma ordem e poder. Para o Menino não há necessidade de economizar a crueldade diante daquele que o menospreza, banindo-o do lugar que lhe pertence, mas não o seduz: a casa. A Mãe sempre relegada ao papel de dona das empresas, mas submissa aos caprichos e desejos do marido que, para a sociedade, era quem determinava o seu funcionamento e o da casa. Através da voz, que oculta a verdadeira palavra, dando ênfase talvez a uma falsa entonação que aponta para a virilidade do macho, e através do passo determinado (ou não) o aparente momento de poder. Talvez, como em outra obra da autora, *Histórias do tempo*, o Pai sinta a necessidade de também decidir sobre a vida: “Eu quero o delírio. Eu sou assim” (p. 11), pontuando o seu discurso autoritário dentro da narrativa de *O Ponto Cego*:

Comentando suas vitórias nos negócios meu Pai só dizia: — Eu decidi. Eram de minha Mãe as empresas, herança de seu pai, e sendo filha única era realmente a dona. Mas o mando era do marido, eram dele a voz poderosa, o passo determinado, o aparente poder (p. 19).

A autonomia do Menino-narrador confirma a sua onisciência no tecido ficcional do início ao fim da narrativa como um verdadeiro controlador de todas as

ações impetradas pelas personagens que estão na teia, e outras que são convocadas por ele para compor esse mosaico muitas vezes cheio de ciladas e descaminhos: “Algumas coisas que vou contar aqui eu vi e vivi; de muitas suspeitei, apanhei soltas no ar, meu coração as escutava murmurando nas frestas. Outras, ainda, as pessoas revelaram sem saber” (p. 18). Ao se expor pelo texto, o Menino-narrador brinca com as imagens projetadas, sejam por pensamentos, olhares ou imaginação:

Sempre há quem se exponha àquele que finge não escutar nada atrás das portas, e não enxergar muita coisa da sua perspectiva. Personagens arrastam-se de longe: nunca acabaram de ser narradas por isso não conseguem morrer, e querem que eu as convoque (p. 18).

Algumas personagens são difíceis de ser convocadas para que possam testemunhar o emaranhado traçado pelo Menino-narrador que olhando com uma visão privilegiada os desvãos da narrativa, consegue mergulhar nos mais densos pensamentos da Mãe e do Pai, mas apresenta-se um tanto preocupado em não conseguir convocar Letícia para continuar participando da narrativa, são camadas de fingimento que se sobrepõem na matéria ficcional do narrador:

“Quero conhecer essa menina, quero conversar com a alegria que meus pais perderam. Sozinho no escuro consigo chamar quem eu quero: mas essa aí não vem com facilidade” (p. 27). O desejo de estar com a preferida do Pai é reiterado pela forma verbal “quero” insistentemente e representa a vontade de atar os dois mundos para que a ordem pudesse se instaurar. Com Letícia, o jogo seria bem mais agradável e cômodo para o Pai.

O diálogo com o livro *Mulher no Palco*, mostra como esse narrador se dilui em tantos textos, sob a ótica da autora: “Alguém joga xadrez com minha vida,

alguém me borda do avesso, alguém maneja os cordéis. Mordo devagar o fruto desta inquietação. (*Alguém me inventa e desinventa como quer: talvez seja esta a minha condição*)” (1984, p. 21). No mesmo procedimento narrativo do Menino-narrador, alguém representa esse ato de vislumbrar o cotidiano e reitera a posição de onipotência dentro do texto. Ainda no mesmo livro, percebemos o flagrante entre o Menino-narrador e o eu que se insinua no texto: “Se falo, me escondo; se escrevo, me desnudo. Foi isso que eu quis ao me plantar em cena? Nessa luz? Vestida de sombras, movendo véus de angústias, levantar a pele, dando a ver a minha ferida acesa?” (p. 91). Na mesma sombra em que se esconde e define o destino de cada um, o Menino-narrador não é diferente de quem se desnuda e sente tanta angústia no jogo que é estipulado.

Sob o olhar do Menino-narrador, a platéia não é tão interessante para o seu ofício. A cumplicidade talvez não seja uma boa opção para quem tem o mando e detém as rédeas dos acontecimentos. Aí reside a liberdade de criação, o momento de dizer “sim” e “não” para não ser tragado por algo que não convém. Para o Menino, a fixação na Mãe pode sugerir uma relação incestuosa reiterada pela aversão ao Pai. Percebemos a questão do Édipo superado quando o Menino admite que a Mãe invista libidinalmente no Moço. Tudo pode ser conveniente, até mesmo a perda do seu objeto de desejo (a Mãe) para o visitante criado pelas suas frágeis mãos:

Eu sou o narrador e não preciso de platéia. Sou o espreitador e não preciso olhar de frente. Vago pelos corredores e subo nos telhados, entro nos quartos, desço as escadas, limpo um canto de jardim — mas preservo o enigma.
Esse é o meu divertimento. Eu gosto do embaixo, do debaixo, do escuro. Meu lugar é onde se represa o tempo e a minha vontade se exerce (p. 33).

Em *Histórias do tempo*, Lya Luft estabelece uma solidariedade com o Menino-narrador, matéria também do seu tear, quando nos coloca a sua condição de autora: “Porque escrevo sobre o que não compreendi ainda; escrevo para ordenar um pouco — ao menos na fantasia — um mundo que me encanta, me embala e me aflige” (2000, p. 25). O mundo do Menino também é cheio de fantasia e, acima de tudo, povoado pelas aflições de desamor que fazem o seu cotidiano. O mundo contemporâneo é o tabuleiro de xadrez que não possui torres nem rainhas, mas precariedade e falta de ideais que possibilitem um olhar mais coerente sobre o mundo. Tão desordenado e fragmentado que os sujeitos não conseguem a encenação digna de seus valores morais e culturais.

Pertinente o posicionamento luftiano em relação a essas dicotomias entre o poder em relação ao binômio homem-mulher, e por que não dizer, das relações humanas que se esfacelam num eterno jogo de poder e de dicotomias estabelecidas por uma sociedade que se diz social e cultural:

Com a renovação das relações humanas, dos costumes sociais, com o fim lento e ainda complicado da mãe-mártir, do filho-posse, do homem insensível e da eterna gueixa — e tantos outros mais —, experimentamos também a mudança de muitos ícones e palavras (2000, p. 111).

O processo de criação é ato incessante e as personagens nunca são acabadas, até porque de certa forma possuem a autonomia que é autorizada pelo Menino-narrador: “Não cessam; murmuram das dobras da cortina; querem voltar, querem viver. Sabem que posso desatar os nós que as prendem e as soltar na sombra — como balões iluminados” (p. 18). Mesmo que venham para a sombra, o narrador experimenta a liberdade de poder manipular as vontades e desejos de

cada uma. Mas é na palavra “posso” onde reside a sua autoridade que legitimará a sua aquiescência quanto ao ato de se insinuar na narrativa.

Na sua autonomia e onisciência, o Menino-narrador antecipa os fatos e mistura-os ao processo criativo como forma de mostrar o jogo textual que se apresenta em *O Ponto Cego*. Sabe como manipular não só palavras, mas acontecimentos e fingir para se inserir nas malhas do texto, permitindo o jogo de esconde-esconde com o leitor, do possível e do impossível, do crível e do incrível, do falso e do verdadeiro, de tudo o que é matéria de sua imaginação:

Eu simplesmente fui reunindo mentiras e testemunhos: pois o que passou e o que está por vir e o que jamais aconteceu paira no ar como a voz do mar continua depois que o fundo de areia se transformou num perfumado capim, riachos e cavalos, e pessoas com seus destinos desde sempre escritos (p. 18).

Ainda em *Secreta Mirada*, Lya Luft tece comentários acerca do ato de criar e se coloca na posição de um narrador com seus receios e a sensação do inesperado que lhe causa desafio, diferentemente do olhar e mãos perversas do Menino-narrador:

Pois o texto, à medida que se desenrola, adquire uma estrutura própria, traz seus recursos de fontes do meu inconsciente de que eu mesma pouco sei, vai-se elaborando através de algum talento que eu tenha — sobretudo através da enorme alegria que me dá escrever, com essa sensação de desafio, de frio na espinha, de estremecimento antes de abrir o cofre, a janela, a porta secreta (1997, p. 23).

Com o seu olhar atento a todos os movimentos do cotidiano, o Menino-narrador não poderia deixar de observar o sufocamento da Mãe causado pelo exagero do Pai que insiste em mostrar à sociedade que o convívio é de carinhos e cumplicidades. Mero jogo de um casal que guardava as aparências. Motivo pelo

qual a Mãe sente repulsa e incomodada com os exageros do marido na insistência de mostrar que a ordem não foi alterada:

Minha Mãe se desviava sorrindo, tentava fazer parar, acho que encabulava. Vendo-se contrariado ele ainda a puxava para que sentasse em seu colo, e eu, atento atrás da porta quando todos pensavam que dormia no quarto, eu via, via no rosto dela a expressão de repulsa e de sufocamento (p. 24-25).

O destino é visto pelo Menino-narrador como um procedimento relativo que a vida nos coloca para que o nosso papel seja desempenhado. Perdas e ganhos, vitórias e fracassos, ser feliz aqui, infeliz ali, tentar driblar a dor e ser, ao mesmo tempo, engolido pelas suas garras; inventar para ser isento de fracassos que estão na ordem natural das coisas, ou virar-se pelo avesso para enganar os extremos do cotidiano — vida e morte — por mais que se drible, a escolha é apenas uma questão que interessa tão somente ao tempo:

Todo mundo recebe o seu papel ao nascer, antes de nascer. Desempenhá-lo bem é uma das muitas artes da vida. É preciso compartimentar: aqui ser feliz, ali desgraçado; com essa pessoa ser eu, com a outra ser inventado; aqui vestir um traje, ali virá-lo do avesso. Compartimentar para perdurar.
(*Eu não era nem bom nem mau: eu estava de fora.*) (p. 30).

As astúcias desempenhadas pelo Menino-narrador ratificam a sua onisciência quando observa detalhadamente as mais íntimas relações das personagens nos seus momentos de afetividade. Da sua visão tudo pode ser revelado, decretado, inventado e imperceptível diante dos que, por escolha ou comodidade, não o vêem. Ao se infiltrar, ele torna-se um cúmplice das relações humanas que se apresentam em *O Ponto Cego*, participa das indiferenças, dos silêncios dos amantes:

As pessoas não descobrem, apenas desconfiam. Viram a cabeça um pouco, lançam um olhar disfarçado, mexem-se na cadeira. Ou continuam dormindo, boca entreaberta e corpo encolhido sob os lençóis. Algumas, entrelaçadas pernas e braços. Eu gosto disso, de me infiltrar sem ser esperado, sem ser visto (p. 30-31).

O Menino é incisivo quando se reporta ao ato de narrar e dá pistas ao leitor sobre o que é ficção. Do seu posto de narrador, lança-se no tecido ficcional e aproxima-se para tramar mais de perto, pontuando a sua autonomia de condutor de destinos, caminhos e descaminhos. É uma trajetória perigosa, pois na ficção, segundo o Menino-narrador, tudo é possível: “Tudo existe. Tudo que a gente inventa existe, se a gente quer existe lá no seu mundo, do seu jeito. (...) Podemos inventar qualquer coisa que nos dê alegria, que nos ajude a escapar” (p. 32).

De acordo com Lya, “Ambivalentes como nós, palavras preparam armadilhas ou abrem portas de sedução. Embalam ou derrubam, enredam em doces laços, ou nos matam dolorosamente — como punhais” (2004, p.14). O Menino-narrador executa esse ritual de sedução e, ao mesmo tempo, sofre a dor de ser “o monstrinho”, “o anão” e “o estranho” — um renegado.

4.2 DO OLHAR DO “ESTRANHO” SOBRE A TEIA FAMILIAR

Neste grupo de minha família eu sou o mais estranho. Se não fosse por minha Mãe eu nem existiria: seria sombra, bicho, boneco (p. 82).

Neste tópico do nosso estudo, utilizamos a categoria do “estranho” (*unheimlich*) sob a ótica freudiana, pontuando a inserção desse sujeito que se configura na tessitura de Lya Luft. De acordo com Freud, *unheimlich* é obviamente

o oposto de *heimlich* (doméstico) — o oposto do que é familiar, somos tentados a concluir que aquilo que é “estranho” é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador, a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. O tema do estranho relaciona-se com o que é assustador, provoca medo e horror, certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral.

O estranho em *O Ponto Cego* reconhece a sua limitação física, mas detém a liberdade de criar no espaço de sua solidão, lugar destinado ao sujeito da diferença que o mundo patriarcal lhe impõe. O Menino representa o nada, o inominado, sempre de fora dos cálculos do Pai: “Quem conhece a solidão do que alguém diferente, insuficiente, frustrante, alguém que fica de fora até no tamanho?” (p. 82). Para as pessoas, não importa o nome, a insignificância é tanta que o seu passado (se há passado) é o que menos interessa, e o futuro, pior ainda. Continuará sem identidade. Um clandestino que vive um rito de passagem por vários estranhos: a própria família: “O meu nome não importa. Para as pessoas eu sou apenas ‘esse Menino’ ou ‘aquele Menino’. Então sou Menino. E pronto” (p. 61). Flagramos na narrativa uma denúncia que vem de fora da casa, sob o olhar do Outro (as Tias), que pode ver mais além e de um ângulo sem muita nebulosidade, mais solidário, mesmo que esteticamente apenas o nome aponte para um padrão de normalidade: “Um dia disseram: — Por que nunca chamam essa criança pelo nome, só chamam de Menino? Um nome tão bonito, o dele!” (p.

41). Para o Menino, as Tias se enquadram nos seus cálculos, não oferecem risco ao seu tear, não oferecem o risco da censura a que tanto é submetido pelo olhar patriarcal: “sempre tive o maior interesse por elas. Pois as três são uma só, que por mágica se divide e assim se diverte mais, vive mais, e não fica tão sozinha. Elas são a própria companhia” (p. 40). Em *A asa esquerda do anjo*, Guísela ou Gisela, também sente essa solidão que o Menino sofre no seu mundo. Ela questiona até qual seria o seu verdadeiro nome, enfatizando a questão da própria definição de identidade: “E eu sozinha, no quarto frio, à margem (...) Nem nome certo eu tinha” (p. 25); Guísela também possui o seu lado estranho, como o Menino: “Eu realmente devia parecer uma plantinha podada naquela família (...)” (p. 26).

A narrativa luftiana está povoada de personagens que pontuam essa categoria. Em *O Ponto Cego*, o Menino-narrador talvez congregue o mais estranho personagem na obra de Lya Luft. A sua postura e inserções na narrativa denotam uma espécie de bruxo que sopra suas poções e na escuridão dos seus pensamentos, pairando em cada personagem a sua visão que analisa e pesa as ações dos outros estranhos que vagam pela casa: “Estou mudando de muitas formas. Minha altura continua a mesma, mas por dentro eu ainda cresço” (p. 85); Em *As Parceiras*, encontramos Sibila, com seus traços animais e sem voz na narrativa: “Mas ela, Bilinha, cresceu à revelia: cresceu só a metade do que deveria (...). Feia, cabeça pequena, olhinhos suínos, cabelo ralo e preto. Nunca lhe nasceriam dentes” (p. 52). Em *A Sentinela*, Henrique representa o diferente, o estranho que se configura através da homossexualidade, que se apresenta de forma subliminar na narrativa: “Não entendi direito suas alusões, suas indiretas, mas você por acaso quer saber se tenho um *namorado*?. A horrenda questão fora

abordada” (p. 112); em *Exílio*, o Anão se infiltra no tecido ficcional como o próprio Menino-narrador que se envereda pelas nebulosas frestas do seu cômodo local de observação e também possui a mesma visão do Menino-narrador: “— Anão é um homem pequeno ou uma criança velha? — Anão é uma pessoa grande embutida numa pessoa pequena. E você é uma menina burra” (p. 88).

A atitude que se apresenta na fala do Menino evidencia a incorporação do discurso patriarcal da família, que sofre a opressão do Pai na sua visão egoísta e controladora:

Se minha Mãe lia quieta num canto ou simplesmente ficava sentada sem fazer nada, observava-a calado e sombrio como se precisasse analisar cada um de seus pensamentos.

[...]

- Não estou agüentando mais. Ele nega mas quer me controlar, se pudesse comandava meu pensamento. Até no trabalho me vigia com aquele seu olho. Não consigo mais respirar! (p. 24).

O discurso do patriarcado é o que representa *O Ponto Cego*: um pai se encontra sufocado pelas práticas sociais e culturais de um sistema que insiste em perdurar, nas suas ações que se revelam através do olhar do Menino- narrador: “(*Meu Pai também carrega a sua dor*). Quando estavam separados, telefonava a toda hora para minha Mãe como se quisesse verificar que a ordem de sua vida não fora infringida” (p. 24). O medo da transgressão suscita no Pai atitudes de extrema vigilância, de sempre lançar o olhar desprovido do outro ângulo de sua visão para conferir se o curso normal do cotidiano foi alterado: “Quando estavam juntos, não tirava dela seu único olho azul, conferindo: estava tudo como sempre, ela não se desviara dele, da sua vontade e da sua determinação?” (p. 24).

Através dos questionamentos do Menino-narrador, que se encena e se apresenta como o estranho, a narrativa de *O Ponto Cego* pontua um discurso que se desconstrói, pela linguagem ambígua desse narrador, enfatizando as

percepções do Pai como representante do sistema autoritário em que está mergulhado. O tear que é elaborado pelas mãos do Menino, não só descreve as ações, mas se constitui como paradigma de observação desse mundo sem escolhas e lugar demarcado pelos familiares.

A necessidade de controlar tudo e todos, principalmente a mulher, revela no pai a necessidade de impor a sua condição de sujeito da própria ordem patriarcal que não oportuniza vez e voz para os que estão, segundo a sua ótica, à margem da sua condição de homem que instaura a lei a ser cumprida, determinada por incursões culturais do patriarcado: “Meu Pai precisava controlar tudo e todos; sobretudo essa que era a sua mulher. ‘Minha mulher’, dizia em voz firme, falando dela ou quando a apresentava” (p. 23). O uso exaustivo dos pronomes “meu” e “minha” em toda a narrativa ratifica a idéia de posse não só do discurso do Pai, mas do Menino que não cansa de se arrastar pelo fio narrativo para tentar se configurar: “Minha mulher não faz isso, minha mulher não frequenta esses lugares, isso é coisa de ‘minha mulher’. Mas a posse o mantinha preso, sendo o forte residia ali sua fraqueza” (p. 23).

Do ponto de vista do Menino, a opressão exercida pelo Pai em relação à Mãe, iria conduzi-la a descaminhos que só o Menino-narrador poderia prever. A busca por um ideal que, embora falhado e sucumbido, proporcionaria momentos de prazer e sedução, período ínfimo sem a interdição do desejo da Mãe pelo visitante tão esperado, que causaria pavor ao Menino:

Meu Pai a iria perder por prendê-la tanto. Do meu ponto de vista pude enxergar isso e muito mais. Pois há esse lugar em que não se vê o trivial nem o concreto, mas o atrás e o avesso. (*Sabendo que eu também a perderia, nessa hora senti pavor.*) (p. 25).

Mesmo na sua onisciência, o Menino-narrador sabe que os destinos das personagens também podem driblar um pouco o seu olhar: o jogo com as suas regras, perdas e ganhos. Afinal, ele era o rival do Pai e também possuía o seu autoritarismo desenfreado pela Mãe.

No livro *Mar de Dentro* (2002), Lya Luft tece considerações sobre a família e como se trama o destino das pessoas: “Muito complexa a trama dos adultos, as aparências e as meias-verdades, as meias-palavras e as revelações parciais” (p. 121). Em *O Ponto Cego*, o Menino também considera o mundo dos adultos cheio de incompletude e caótico. Na sua perspectiva de “criança”, o mundo de regras, trivialidades e punições: “Não quero ser adulto como esses com suas vidas regradas, abortadas. Não quero ter de viver só no que se delimitou como sendo o real. O advérbio “não” reforça a idéia de perigo que há no mundo dos adultos e enfatiza a preocupação constante do narrador diante da sua condição de Menino, acima de tudo, o estranho. E ainda: “Além do mais, sendo adulto eu perderia a minha perspectiva, as possibilidades de inventar se afunilariam e se fechariam as portas daqueles corredores” (p. 16).

Para não perder a sua liberdade de pairar sobre esse mundo sombrio e causticante do patriarcado, o Menino-narrador reforça a sua postura onipotente e onisciente através de um diálogo recorrente de negação para adentrar nesse local tão cheio de regras: “Não quero perder as minhas asas, por isso não vou crescer — apenas me desenrolar. Assim me infiltro em todas as fendas, assim caibo em toda parte e ninguém desconfia de mim” (p. 33). A determinação do Menino-narrador em manter-se criança evidencia a sua perspicácia para que o conceito de moral seja estabelecido: “Continuam pensando que criança é inocente para sempre amém” (p. 33). Não importa a sua condição, mas a do Outro. Seu olhar se

volta para averiguar as ações de construção de identidade das personagens no que diz respeito às atitudes, principalmente às do Pai, elaboradas para que se encenem e representem seus valores socioculturais.

Em *A asa esquerda do anjo*, a personagem Gisela ou Guísela, também apresenta um comportamento diferenciado do Menino. Para ela, resta-lhe observar as ações dos adultos que lhe reduzem, diferentemente do Menino que não deseja entrar no ambiente hostil de sua família. Guísela, na sua solidão, vislumbra não o mundo sombrio, mas a possibilidade de encontrar a liberdade só autorizada no mundo dos adultos: “Ah, o mundo de liberdade onde os adultos faziam o que bem entendiam enquanto eu ficava no quarto, na cama escutando de longe o rumo da festa deles” (p. 14).

Resta ao Menino-narrador isolar-se na sua teia, já que dentro da narrativa o seu comportamento e aparência estranhos não proporcionam bem-estar aos seus familiares, pelo contrário, há mais repulsa nesse espaço do qual faz parte, exilado dentro do seu casulo. É no diálogo com o leitor que o Menino-narrador trava a sua cumplicidade e reflete sobre a sua dor, pontuando questionamentos que desencadeiam reflexões sobre a sua vida e a condição da mulher e do homem diante das ações cotidianas que desempenham:

Que dívida terá com ele, que a faz girar nessa perpétua dança das mulheres em torno dos homens a quem precisam servir?
— Traga o pão! — eles dizem.
— Limpem isso! — pedem.
— Apronte-se que vamos sair! — comandam.
E correm, as mulheres: muito além do amor e da delicadeza, estão sempre querendo agradar, impelidas, mais que pelo carinho, por algum medo sorrateiro (p. 37).

Esse medo de sair da rotina e de se enveredar por outros mundos menos controladores, faz da Mãe um sujeito sem identidade que precisa da autorização

do marido para executar as mais simples tarefas exercidas nos seus ambientes profissional e social, mas a opressão acarretará uma brecha por onde ela não hesitará em atravessá-la, anunciada pelo olhar do Menino-narrador, consciente de que o Pai não é autorizado para conduzir o destino da Mãe que seguirá o seu próprio trajeto numa tentativa de ser, mesmo que de forma efêmera, feliz; já que em todo o seu percurso só acumulou frustrações: “Ele decide a existência de minha Mãe, mas não poderá impedir sua secreta mirada” (p. 47). No livro *Secreta Mirada*, Lya mostra que esse excesso de compromissos nos tornam cada vez mais angustiantes e impotentes no tocante à vida, em geral. Aponta para a necessidade de buscarmos um secreto olhar, o mesmo que a Mãe lançará sobre o Moço que a faz descortinar as pesadas exigências do marido para uma nova mirada:

Esta é a secreta mirada que todo mundo pode ter, mas que o acúmulo de compromissos, o excesso de deveres, a exigência de sermos cada vez mais competentes e eficazes, talvez nos roube um pouco. Esse secreto olhar cada um pode deixar vir à tona e a vida voltará a ser possível (p. 42).

A escrita do Menino-narrador permeia o jogo literário que se anuncia na narrativa como procedimento investigativo e ao mesmo tempo comprova uma falsa posição dele no espaço em que possui o mando, a autonomia que se configura pela aparência infantil-estranha-monstruosa: “Talvez ninguém seja o culpado: os meus cálculos podem ter dado errado, minhas manobras falharam, o devorado era o que devia ficar inteiro, e o sobrevivente foi aquele que deveria ter sido engolido” (p. 15). Nesse jogo que o Menino-narrador desenvolve, as aparências e mentiras contadas e narradas são elementos estruturadores para quem sempre narra e permeia o tecido ficcional com liberdade e autonomia. Ele

mantém-se isento de qualquer questionamento porque os valores que possui estão condicionados ao espaço social em que se encontra. Ao dizer “Talvez” e “deveria”, ele aponta para uma possibilidade que mais remete a incertezas. Mero jogo para que o leitor investigue e reflita sobre as veredas a serem percorridas. É o pacto sempre realizado pelo narrador, diante do seu espectador. Em *Pensar é transgredir* (2004), a autora pontua essa questão mostrando que depende do lugar em que nos encontramos enredados: “Se nos escondermos num canto escuro abafando nossos questionamentos, não escutaremos o rumor nas árvores do mundo. Nem compreenderemos que o prato das inevitáveis perdas pode pesar menos dos que os possíveis ganhos” (p. 23-24).

A linguagem que é utilizada pelo Menino-narrador esconde a sua condição de sujeito em constante transformação. Ao se enveredar pelo discurso da sua deformação como metáfora das fragilidades do sujeito, permite um olhar sobre a própria condição de “ser estranho” e de inacabado, reforçando a sua incompletude, seus medos e desencantos. Sua essência consiste em representar as feridas expostas da família, mostrando na narrativa a dor que se instala, não só nele, mas em outros componentes que também passam por esse processo degenerativo para metaforizar a condição humana representada em algumas personagens de *O Ponto Cego* como o Pai e a Avó, que representam, de certa forma, a decadência do ser humano diante do olhar de um narrador cruel e indiferente às vicissitudes do Outro: “Mas ele não quer a prótese, porque faz gênero com essa venda preta, ninguém mais usa, ele sim. (...) Ele sempre vira o rosto para um lado imperceptivelmente, para ver melhor, para encarar de frente” (p. 64). O ato de olhar é reiterado em *O Ponto Cego* como a metáfora que se encena na narrativa sob todos os ângulos do narrador e das personagens. Nele,

as possibilidades de transgressão se confirmam; a Avó traz a sua identidade adulterada física e emocional por diversas plásticas, na tentativa de permanecer no jogo de sedução, mas a loucura trata de afastá-la do seu propósito: “Eu gostava da Vovó porque parecia estar sempre procurando remendar a sua insuportável realidade: ela não se conformava” (p. 48). De acordo com Foucault (2005), “para os médicos é importante e reconfortante poder constatar que sempre houve alucinações sob o sol da loucura, delírios nos discursos do desatino” (p. 118). A deformação oriunda das diversas plásticas tornam-na ainda mais sem identidade: “Quem é essa aí? E eu, onde é que estou? Mudou o olho, mudou o nariz, mudou o queixo, mudou até a orelha. No fim, nada mais nela era dela” (p. 51). Para Roberto Machado (2005) “Se a literatura se aproxima da loucura é porque, como esta, sua linguagem é auto-implicação, reduplicação, jogo entre a língua e a fala, e, conseqüentemente, relação com o vazio” (p. 51).

Através do processo de crescimento, o Menino-narrador não só marca um discurso ambíguo como também inverossímil, permeando na narrativa o seu posicionamento de sujeito que vai de encontro aos preceitos do patriarcado, causando incômodos sempre no olhar de censura do Pai que não sabe onde enquadrá-lo, reiterando também o seu fracasso: “Meu Pai não sabe o que fazer comigo nem onde me enquadrar — nessa medida eu escapo ao seu controle. Não fecho com seus cálculos, não entro na sua perspectiva” (p. 47). O Menino observa o Pai a partir de ações que suscitam o seu poder, como representação do mundo patriarcal: (...) “os passos enérgicos de Meu Pai trazem o cheiro dele, sua força e sua impaciência. E me pegando com força pelos ombros me faz levantar” (p. 73).

O discurso repressor do Pai em relação ao Menino mostra a sua não-aceitação desse processo que lhe causa repulsa e, de qualquer forma, a falha de

não possuir um filho dentro da “normalidade”, como se a precariedade fosse sua companheira inseparável. No Pai, a repulsa pelo monstruoso traduz-se na tentativa de ignorar o filho. Também podemos ler *O Ponto Cego* como sendo o Menino este ponto fracassado que faz lembrar ao Pai poderoso sua incompletude. Negá-lo é a única forma de continuar a farsa familiar. O Pai também possui a sua fragilidade que é percebida pelo olhar perverso desse narrador que está sempre na espreita à procura da imperfeição do Outro que se apresenta diante do seu ângulo de observação. Mesmo oblíquo, o olhar do Menino-narrador descreve os pés do Pai como elementos desestruturadores de seu poder, o Pai também possui algo de estranho e precário:

Singularmente, os pés dele são pequenos, meu Pai é uma das poucas pessoas que conheço que tem lindos pés.

[...]

No resto, ele é meio tosco sobre esse pedestal precário: é como se não tivessem acabado de fazer a escultura. Ficaram arestas aqui e ali, para burilar e lixar (p. 98).

O olhar do Menino-narrador se projeta para o Moço que vai subverter a ordem que até então era estabelecida através do aparente poder que o Pai detém sobre a Mãe e os outros membros da família. Novo objeto de desejo da Mãe, o Moço desempenha na narrativa quase a libertação do sujeito que vive sob o domínio do Outro, que hostiliza e sufoca com o seu controle exagerado – talvez o prenúncio da transgressão.

A presença do Moço já se encontra na abertura da narrativa como se a transgressão representasse para o Menino-narrador a punição para o Pai autoritário, controlador e indiferente. Mas é o desinteresse da Mãe que vai apontar para uma nova situação que se instala dentro de *O Ponto Cego*. É a chegada do Moço que deflagra a escrita e acaba com o jogo entre o Menino e Mãe: “Foi

quando minha Mãe não procurou logo por mim naquele nosso jogo. Ela não entrou na brincadeira: não se interessava mais. Isso foi antes de recebermos a visita que faria saltar dos espaços brancos tudo o que lá se ocultava” (p. 15). O que se oculta é a matéria-prima de trabalho desse narrador que não consegue construir a sua própria, nunca acaba de se narrar, mas sabe os caminhos e atalhos de todos os personagens, principalmente daquele que desencadeia na Mãe o princípio de liberdade que tanto almeja, que se percebe em constantes indagações sobre a vida.

O Moço representa, em *O Ponto Cego*, o sujeito que desestrutura a ordem que um dia foi imposta pelo Pai. O Menino conluía-se com o Moço, rival competente para destruir o Pai, evidencia a vontade do Menino-narrador em contrariar a ordem patriarcal e sabe disso quando nos coloca diante de informações precisas em que a “verdade” é seu estatuto para desafiar o Pai. Sabendo de tudo, vendo com seu poderoso olhar, vai dando pistas de como a vida oportuniza momentos que mudam posturas que podem ser negadas, fingidas: “Mas a verdade que eu quero contar, essa que circula no meu sangue e transuda de minha pele, é a história de duas pessoas que foram engolidas pelo seu olhar, um olhar infinito e interminável, viajante certo. Um olhar fatal” (p. 18). Mais uma vez a reiteração do jogo do olhar, do “ponto cego” metaforizado na verdade que transborda de dentro de cada sujeito em constante renovação de si mesmo, de uma reconstrução via desejo: o olhar da Mãe: “(Um dia ela iria transbordar das beiras de si mesma, e eu teria preferido não estar presente)” (p. 19). Não fazer mais parte do jogo desse olhar maternal significa, para O Menino, a dor do esquecimento e do exílio em família.

O jogo estabelecido pela Mãe e o Menino mostra a onisciência do narrador quando afirma o fato narrativo ainda em processo de consumação. É na brincadeira do olhar que o sujeito se permite às suas inquietações e fugas, anseios e desejos não revelados, apenas adiados: “Depois o seu olhar voltava para mim, me chamava, ria e brincava com o meu — e era o paraíso. Os olhos de minha Mãe eram o meu paraíso, e foram a sua perdição” (p. 20). A perdição que valeu a pena, não apenas pelo desejo, mas pela retomada de vida do sujeito.

O Menino-narrador vai tecendo a sua trama e nos coloca diante das incertezas e insegurança do Pai, mostrando, de certa forma, a sua fraqueza e insegurança diante do inusitado “viajante” que faria saltar os íntimos anseios daquela que estava sempre a lhe dizer “sim”. Com o olhar perverso e monstruoso, o Menino-narrador antecipa os fatos e se satisfaz em ter o comando e visibilidade de tudo que está infiltrado: “Só depois que tudo aconteceu e que essa história foi desenrolada até quase o final, compreendi que sua insegurança o fazia agir assim” (p. 23). O medo de perder era maior do que o controle sobre a mulher. Perder para o Pai significa fracasso não só dele, mas do que está na raiz do patriarcado e que repercute nas suas ações frustradas: a perda do poder. Em *O Rio do Meio*, Lya nos mostra as relações entre homem mulher como uma terra árida, que não revela os segredos, local em que o silêncio é companheiro presente:

Do prisma masculino, o universo da mulher há de abrir-se como uma terra de promessas. Imagino homens olhando de lado, tão familiar, espantados quando ela se perde em devaneios: O que será que ela pensa? O que deseja? O que terá vontade de me dizer, sem ter coragem? (p. 52).

Atento às ações da Mãe, é na sua distração, que o Menino-narrador se torna cúmplice dos pensamentos, das dúvidas e dos novos planos, artimanhas

que serão reveladas a partir do momento em que a vida disser “não” empurrando esse sujeito que sofre com a ausência de sentimentos, assim como o Menino, a Mãe conduz a sua dor: “De vez em quando, distraída, calculando o montante de sua dívida e a possibilidade de não mais pagar, ela errava no jogo. Mais tarde, levada pela maré de olhares de quem mesmo não estando a seu lado estava dentro dela?” (p. 32). Não é velada a remetida ao Moço, mas através do discurso revelador e consciente do Menino, observamos a relação que está por vir para tentar ordenar as águas revoltas de um relacionamento que se ergue através de paredes impregnadas pela falta de afetividade e egoísmo de todos que habitam a casa que é mais sombra do que luz. A insatisfação da Mãe se revelava através do olhar que muitas vezes direcionava para o Menino-narrador, pontuando as suas angústias e decisões a tomar perante uma vida sem ideais ao lado de um marido que não representava nada para essa que era a verdadeira dona das empresas, mas que estava sempre se curvando diante das ordens daquele que ainda possuía o mando: “(...) minha Mãe tinha um estranho olhar, como se soubesse muito bem o que queria: encontrar a hora e o motivo de dizer *não* e *sim*” (p. 32). Em *O Ponto Cego*, é o fingimento que permeia toda a narrativa, são as dissimulações não só do olhar incisivo do Menino-narrador para aqueles que conduzem a sua própria história, mas de todos que são conduzidos por essas mãos hábeis e fatais: que matam e dão vida numa relação quase contínua. É a ambigüidade desse Menino-narrador que se mira no espelho e nos revela o seu arsenal de criação literária:

Sempre que vou para a frente de um espelho, é a outra criança que me encara.

(É assim o tempo: devora tudo pelas beiradinhas, roendo, corroendo, recortando e consumindo. E nada nem ninguém lhe

escapará, a não ser que faça parte dele seu bicho de estimação.)
(p. 27).

Numa solidariedade e, ao mesmo tempo, cumplicidade, jogo que se comprova no pacto autobiográfico, Lya Luft, em *Mulher no palco* (1984) tece considerações acerca de suas personagens, mostrando-nos o discurso que perpassa suas obras: “Eles escrevem: minha é só a mão que imprime seus recados mútuos. Eles se amam, ferem-se, alagam de sangue e lágrimas a minha mesa” (p. 27). E o menino-narrador é esse personagem que, além de se ferir na própria teia que tece, sente a dor de sua condição: “Se eu era o definido precário” (p. 18). Sendo o fraco, aí reside o seu poder na narrativa: tramar e ordenar os fatos ainda em construção, como em *O Ponto Cego* tudo é um conluio de aparências, o menino também está no jogo: “Sou todos os que chegam quando ninguém suspeita: saem de trás das portas, das entrelinhas, do desvão” (p. 30). Reiterativamente, o olhar é utilizado para assegurar a condição do Menino-narrador com a sua ótica contemplativa diante dos fatos a serem narrados. Através da visão, o mundo se mostra para ele como matéria de sua invenção que pode manipular e ordenar: “Mas pela visão o mundo entra e sai, e se armam todas as cenas, as narradas e as reprimidas: essas florescerão. Não há saída, não há como escapar de quem assim contempla e controla e trama” (p. 31).

A lacuna que existe no relacionamento entre a Mãe e o Pai é evidenciada no discurso do Menino-narrador que observa os gestos realizados pela Mãe tanto em casa como no trabalho, lugar de sublimação, onde pelo menos a liberdade do pensamento não é tão vigiada pelo olhar inquisidor do Pai, mas sempre analisado pelo Menino. “— Eu quero isso até o fim da minha vida, isso que sou ou me fazem ser” (p. 46); e no trabalho a certeza de que não é para o computador que olha,

mas para a imagem que está na sua tela mental: “Em certas ocasiões percebo que ela não está realmente trabalhando: contempla algo além da tela, projeta nesse espaço vagamente luminoso alguma salvação da qual eu não faço parte” (p. 47). São pensamentos que apontam para uma nova realidade: a realidade da Mãe e do Moço.

Nas reflexões do Menino-narrador, o Pai não possui lugar no seu mundo, pois para ele não passa de um exilado, estrangeiro dentro do seu próprio espaço de atuação. Com o Moço a história seria mais cruel, enfrentá-lo-ia quando a ameaça se consumasse. Na sua artimanha de narrador existem recursos para afastar o que se revela inconveniente: “Eu para sempre preferia o infiltrado, o insinuado, e o destilado: todo esse mundo no qual gente como meu Pai seria estrangeiro e exilado. Eu era o rei” (p. 92). A vontade de expulsar o Pai alimenta no Menino a sua sede de poder, mais ainda do que possui no tecido ficcional, seu legítimo lugar no qual é rei, mas isso não basta.

A aparente diminuição de afetividade da Mãe pelo Menino principia no momento em que os seus desejos são direcionados para o outro: o Moço que embaça o olhar atento desse Menino-narrador que contempla os fatos, sofre com os percursos tortuosos que são elaborados pela sua imaginação, lugar de decisões, reiterando o Édipo masculino no seu discurso solitário: “Choro sozinho no escuro de noite e não tenho a quem chamar, pois minha Mãe, que hoje sonha com outro, já não virá me confortar” (p. 127). É como se a vida tivesse lhe encurralado nas próprias tramas do texto: “Estou condenado. Tudo isso é muito triste, sim” (p. 127).

Esse olhar minucioso que o Menino-narrador projeta sobre as personagens, compara-se à sentinela que está sempre espreitando as ações da possível

ameaça. O rumo dos acontecimentos depende de sua mirada, da sua incansável estratégia de narrador: “Na solidão e no silêncio vigio as pessoas. Os que existem e os que perduram, e os que foram inventados: todos têm de se submeter” (p. 127). O Moço não está fora dos seus cálculos, pois também é submetido à análise de ser o portador de uma libertação momentânea da Mãe.

O Moço representa mais um poder masculino que vai desencadear ameaças e colocar em xeque o que o Menino tanto busca na Mãe: afeto e cumplicidade. As ações daquele Moço incomodam o Menino-narrador porque já fazem parte de tudo o que tramou, desde o início daquilo que se encarregou de narrar: a sua história e a história de todos — do claro e do escuro, seu jogo predileto: “(...) já escutava longe e pressentia perto as ameaças todas. (...) Quem era esse que estava chegando para nós? (*Esse eu não queria ter inventado. Esse personagem transbordava da minha fabricação*)” (p. 133). É interessante o posicionamento do Menino-narrador quando pronuncia um plural que não faz parte do seu universo narrativo. A ameaça aponta para uma dor coletiva, mesmo que subliminarmente e representada por ações que se infiltram pelo ato de olhar para o Outro.

A exaltação do prazer que permeia a relação entre a Mãe e o Moço nos remete ao fruto proibido, pela simples troca da palavra “fruto” por “ponto”: “Aquele foi o ponto proibido” (p. 134). Em *O Ponto Cego* há uma secreta direção, um lugar onde não se vê quando é preciso observar; não se pode fugir desses caminhos. São frestas, fendas que se arrastam em todo o palco no qual se encenam desejos exacerbados: “Minha irmã percebeu alguma coisa? Só quem fosse cego não notaria, e mesmo que fosse cego teria de perceber, pois escorria entre eles dois um mel, e aromas — não havia como não sentir” (p. 134). Até o Pai não está isento

do que se instaura no seu ambiente de poder. O Outro olhar masculino perpassa pela narrativa para evidenciar o poder relativo e aparente desse Pai que tenta se encenar enquanto sujeito trazendo o poder como atitude de afirmação. Sobre o Pai recaem, na verdade, dois olhares masculinos que buscam um só objeto de desejo: a Mãe; todos impossibilitados e com as suas fraquezas, principalmente o Menino que se exclui no seu estatuto de “estranho”.

Na casa de *O Ponto Cego* habitam seres que são exilados e excluídos pelo destino a que estão submetidos. Encurralados numa encruzilhada de olhares (des)necessários e caminhando num atroz labirinto de cegueira e indiferenças: “Por isso, por arrogância, por cegueira ou por destino, meu Pai foi o mais exilado. Com isso eu me alegrava muito” (p. 135). A condição da irmã pontua o seu exílio de forma involuntária, não era sua a culpa, talvez do seu próprio destino como reparo de ações do passado: “Minha irmã estava viúva antes de se casar. Mesmo nos braços dele, no peito dele, estava removida do seu amado: ela não era ninguém, ainda não. Teria de ser provada e comprovada pela dor” (p. 135-136). O olhar e a dor caminham de mãos dadas sempre pelos ângulos oblíquos do narrador. De acordo com Lya, em *Mulher no Palco* (1984), “Homens são passos, mulheres são perfumes que se aproximam, param e se esquivam, sem lançar raízes nessa treva” (p. 57). A Mãe também sofre essa situação de estar sozinha e mergulhada num ambiente sombrio, austero e controlador, representações que encontramos no primado do patriarcado.

Nessa relação intensa vivida pela Mãe, na ânsia de ser feliz e liberta, os princípios morais não são levados em consideração. O marido também carrega a sua culpa: “Ele tem seu segredo, eu vi: meu Pai botava a mão nos peitos da cozinheira, eu estava no meu esconderijo debaixo da escada espiando o mundo

pela minha fresta” (p. 99). Mas é no mesmo local onde o Pai realiza os seus desejos e abuso de poder, que a Mãe se insinua e encena: “Minha Mãe e o Moço concentravam-se no ardor deles que tudo contagiava, espalhando-se em uma estranha agitação na casa, no campo, nas pessoas que se viam diferentes” (p. 136).

O Menino-narrador lança o olhar sobre a Mãe para tentar se firmar como objeto de desejo, mas só encontra indiferença, reiterada nas atitudes dela como representação do cansaço de si mesma e de todos. Ele não faz mais parte daquele jogo que fora estabelecido entre ambos num passado distante. É a tentativa de resgatar nos escombros do seu interior a atenção cobrada em toda a narrativa, porém fracassada:

Durante a estada do Moço várias vezes tentei conferir os meus poderes: inventei um esconderijo e chamei por minha Mãe, mas ela, mesmo sentada perto com papéis no colo, não escutou; se escutou não deu importância; se deu importância nem conseguiu se mover (p. 136).

No mesmo jogo em que o Pai se lança, a Mãe entra sem receios, sem amarras e isenta de qualquer questionamento, principalmente do Menino-narrador que apenas adverte sobre o perigo de atravessar fronteiras que levam ao Outro, mas que podem cobrar parcelas de arrependimento inimagináveis:

Mas minha Mãe ia-se transformando; virava a cabeça mais devagar, olhava mais distraída, levava a mão ao peito como se sentisse dor. Eu tinha vontade de chegar perto dela, pegar nos braços, gritar: Cuidado, Mãe, o destino se enredou, nem todas as portas abertas a gente pode atravessar. Se eu fizesse isso ela me afastaria de si, atendendo a um outro aviso, outro chamado. Outro (p. 137-138).

O Menino-narrador nos coloca diante de uma situação que relativiza as ações tanto do Pai quanto da Mãe no tocante às traições vivenciadas por ambos. Princípios que fogem das regras impostas pela sociedade e, principalmente, pelo sistema patriarcal, que não permite a transgressão do sujeito feminino. Talvez a certeza de que a mulher não entraria mais nos seus propósitos de reconstrução de um relacionamento perdido por entre paredes que se impregnaram de lágrimas, soluços abafados e indiferenças, despertasse nele um sentimento enclausurado nas suas entranhas — o medo de fracassar novamente seria “mais um tumor devastador em sua vida”:

Até ali meu Pai tivera de lhe dar o aval, dizer-lhe: Essa é você e apesar da sua culpa, da sua falha imperdoável, eu ainda a quero. Agora ela veria no outro a sua identidade? Ou passando além dele teria de descobrir sozinha: Eu sou essa por mim mesma, na pura solidão? (p. 136).

Em *O Ponto Cego* parece que as personagens estão sempre se avaliando ou se mirando num espelho que converge e, ao mesmo tempo, causa repulsa; distorce para evidenciar o duplo que há em cada um. Revela o distanciamento da realidade que o Outro exprime quando expõe suas feridas.

No seu fingimento, o Menino-narrador apresenta uma falsa impotência diante do narrado, negando a sua perspicácia e malícia perante o jogo sedutor entre a Mãe e o Moço, isso não lhe é muito interessante. Descrições que pontuam as qualidades de cada um no seu aparato físico, utilizando o corpo das personagens para a encenação do desejo; a libido há muito adormecida no universo sexual da Mãe:

Eram de seda fina os cordões que a fatalidade cuspiu devagar e certa: minha Mãe e o seu Moço foram apanhados por aquele laço. Que penas de grandes asas eu arrancara sem poder?

Aquilo me escapava, ali eu não tinha direito nem voz, acontecia sem minha intervenção — eu fora traído.

[...]

Sem que ninguém me visse eu assistia: estando cada um de um lado da sala eles se tocavam, mesmo em cantos diferentes da casa se olhavam. E quando estavam próximos, por um segundo os belos olhos de minha Mãe fitavam os braços fortes e quase lisos do Moço, e demoravam-se em sua boca amorosa.

[...] na presença dele abria-se em flor. [...] nunca andara tão ereta, nunca eu a vira tão jovem (138-139).

A observação que se revela no olhar do Menino-narrador aponta para o seu descontentamento do “intruso” que se emaranha na teia familiar. O Moço é representado, segundo a sua visão, de maneira generalizada, mas ameaçadora no que diz respeito ao percurso que impõe na sua tessitura narrativa. Mais uma vez utiliza o plural para enfatizar que a dor não é apenas dele, Menino-narrador, mas de todos que se arrastam naquela casa de alicerces frágeis e mal acomodados pelo tempo: “Entrou na sala e parou, um rapaz, nada especial a não ser que era a visita do destino” (p. 133). Para o Menino-narrador, o destino funciona como elemento que desestrutura as oportunidades dele sair vencedor nessa luta que trava consigo mesmo. Como não há identificação desse Moço, não importa quem se infiltra nesse tear, mas o que vem executar junto a todos — mais uma vez a vida desvia o seu rumo: “Podia ser uma pessoa qualquer, esse namorado de minha irmã, uma pessoa: mas em seus calcanhares vinham muitas sombras agitadas querendo desarrumar as nossas vidas” (p. 133). Mas o Menino-narrador não se isenta de sua responsabilidade diante dos fatos narrados. Na sua trama há sempre um esconderijo para ocultar o “desnecessário”, porém ameaçador: “ele parado na varanda do andar inferior olhando a paisagem sem prestar atenção, eu disse para o intruso: — Quando chegar a hora vou levar você para escutar o vento do mar no campo” (p. 137).

A dor da qual o Menino-narrador tanto fala em *O Ponto Cego*, é a de exclusão, lugar de ausências, principalmente daquele Pai que fica de fora, não faz parte do seu ângulo. Nunca representou nada para um filho desinteressante e trabalhoso na sua sobrevivência. É a representação da família fracassada e sem perspectivas de um futuro menos hostil: “A Mãe e o Moço. E os olhos dele. A fonte da dor. O poço da dor. O fogo da dor. A possibilidade da dor doendo tanto quanto. O quadrângulo da dor: Mãe, Moço, Menino. E a irmã do Menino. Desta vez o Pai ficaria de fora (p. 135). O Pai sempre estivera fora dos seus anseios, da sua construção de sujeito dentro da esfera familiar. A única herança que plasma do Pai é a autoridade e tentativa de controlar a Mãe. Dois tiranos que se encenam no mesmo espaço familiar. Discursos que se cruzam para tentar impor a ordem do masculino: “Meu Pai parecia como sempre, poderoso e cheio de vontade. Tão seguro de si que não mudava o ponto de vista, avaliava tudo ali do alto. Mas minha Mãe ia-se transformando” (p. 137). Na sua onisciência e condutor do tempo e dos destinos, o Menino-narrador enxerga além da superfície que se mostra, permeando na narrativa um ar de mistério, através de afirmações cercadas por um envoltório sombrio, aspecto predominante desse narrador, que incitam para a fatalidade inadiável: “A visão de um Menino parecia certa: oblíqua vindo das zonas inferiores, do fundo do tempo aparentemente manobrado. Mas por baixo a correnteza mastigava as areias. A força de um Menino: o mundo que ele vê como ninguém mais” (p. 137).

Diante do Moço, a Mãe se revelava outra mulher: mais sedutora e em paz com o tempo perdido, recuperado pelos olhares do novo objeto que a lança para a liberdade, mesmo sozinha, porém recomposta de algumas cobranças da vida; do marido que já não se encontra nos seus pensamentos, apenas conveniência

dentro de um lar que protagoniza o seu desejo: "Era como se tivessem removido dela uma superfície dura, uma película que a limitasse, que lhe tirasse um movimento fluido — agora liberado" (p. 139). O desinteresse pelo Menino é notório quando contempla esse novo mundo de possibilidades, entretanto é a partir desse ângulo que ele trama com os seus fios e se estabelece para colocar a sua ordem, afinal é o seu estatuto de narrador que o legitima: "Quando ela já quase nem conferia se eu tomava remédio e se comia, e quando minha irmã, ameaçada de despencar do seu próprio sonho, balançava entre incredulidade e horror, resolvi colocar as coisas em ordem" (p. 139).

Única personagem que se solidariza com o Menino e nominada na ficção, o tio Nando (Fernando) também carrega a sua dor de exilado quando não encontra o seu lugar nesta família de perdedores que jogam o jogo da sombra e da indiferença. Paradoxalmente, Fernando que significa "aventureiro" é a imagem do homem fracassado pelas artimanhas que foram armadas pelo destino ou, quem sabe, pela sua própria condição de excluído: " — Seu Pai deve dizer que eu sou um vagabundo, não é?" (p. 106). Discursos masculinos que se entrecruzam numa solidariedade compartilhada através da perda vivida pelo irmão: a morte de Letícia: " — Eu não sofri também a tragédia e me recuperei. Retome a sua vida, e seu trabalho, sua sala na empresa continua lá. Você tem seus amigos, a família" (p. 118). Mesmo sendo o seu irmão, não encontra afabilidade no espaço familiar. Diante dos diálogos do Menino-narrador, tio Nando vislumbra o adulto que está a observar os seus desencantos e anseios: " — Minha vida não é propriamente uma história para crianças, mas você, apesar de tão pequeno, cada dia parece mais adulto?" (p. 106).

Lya Luft é pródiga em permear as suas narrativas com imagem das águas. Muitas delas são mais assassinas do que vitais talvez para reforçar esse jogo dual em que a vida e a morte se encenam para estabelecerem as regras do jogo no seu tear. Em *Para não dizer adeus* (2005), mostra como a vida está sempre inacabada, mais juro a serem pagos na outra margem do rio: “Quando pensei que estava tudo cumprido,/havia outra surpresa: mais uma curva/ do rio, mais riso e mais pranto” (p. 21). Nessas águas de pranto, Fernando reflete as suas perdas irreparáveis que impingem sua vida de dor e amargura: mulher e filho tragados pela fatalidade do Riacho do Renegado. O campo semântico de “Renegado” traduz a dicotomia dentro da narrativa em relação à palavra água. No contexto, podemos até compreender a intencionalidade do narrador ao deslocar para o Riacho as perdas de um aventureiro: “Um dia eu tive mulher e filho, um menino meio parecido com você, sabia? Afinal nem é de estranhar, ele era seu primo” (p. 106).

A morte em *O Ponto Cego*, além de impiedosa e devastadora, emudece as personagens para que o mistério não seja oportunado, dessas brechas podem sair gritos de dor que estão no olhar de cada um, de cada aposento e na mente de todos: “Desconfiei de que meu tio Nando, que passara duplamente pelo solene ritual da morte, não se livrara de suas marcas, e nunca conversava sobre isso com ninguém” (p. 106); com o Pai não fora diferente em relação à Letícia, acometida por um tumor: “Fora obra de um tumor na cabeça, um veloz devorador. Meu Pai não saía do lado dela no hospital, e quando ela morreu ele gritava tanto que se ouvia pelos corredores” (p. 26). Mas o Menino-narrador não cumpre as promessas no tocante ao Pai, seu rival, e chega a ser irônico no tocante à dor que o Pai traz dentro de si:

Quando penso no sofrimento dele com aquela morte quase tenho pena, e chego a prometer a mim mesmo nunca mais escrever 'letícia' no espelho do corredor nem murmurar entredentes 'alegria, alegria' quando ele passa. Mas não sou bom cumpridor do que prometo (p. 26).

Sobre o tema da morte, Lya em seu livro *Pensar é transgredir* (2004) afirma que: “Nem é da morte que falo quando escrevo a palavra ‘morte’: falo é da vida irrevogável, com tudo o que fizemos e deixamos de fazer até a hora daquela enigmática visita: desde o nosso primeiro grito ao chamado último suspiro” (p. 122-123). Como em *O Ponto Cego*, as decisões não podem ser suspensas, há um trajeto a seguir através do curso em que mergulham seus personagens. Há mais dor do que vida nos corredores e escada de um lugar onde sempre está soprando o anjo, metáfora da voz autoral, também na sua dualidade, que espreita com o Menino-narrador a vida dos que trazem o desencanto como lema de vida: “Mas às minhas costas sopra essa voz mais forte do que eu: o anjo que fia e tece e borda, e me prende nesse enredo. Não calculei bem os seus poderes, nisso me perdi” (p. 85).

Estar com tio Nando é experimentar a sensação de liberdade no mundo dos adultos. Para o Menino-narrador, não há ameaças a sua presença, a sua observação precisa dos fatos que serão narrados, mas sim cumplicidade e ternura: “Com meu tio, mais próximo de mim, eu poderia dividir a sensação e a certeza de que tudo era possível, tudo e nada eram reais” (p. 112). As ações desenvolvidas entre o Menino-narrador e o tio Nando, instauram na narrativa um modo similar de olhar para o outro mediante as necessidades. É um trecho que remete à personagem de *As Parceiras* (2003), Sibila – ou Bila/Bilinha que também possui os bichos-da-seda para o seu divertimento:

Meu tio Nando me deu um presente muito original: uma caixa de papelão com bichos-da-seda dentro, sobre folhas de amoreira que eles roem, roem sem parar. Diz que antigamente conheceu uma menina doente que brincava com isso. Então, vendo que eu andava meio tristonho, descobriu onde conseguir os bichos, e me deu essa caixa. É a coisa real mais estranha que já possuí, e é minha (p. 114).

Mesmo lado a lado, o Menino-narrador e o tio Nando são confidentes solitários que contemplam a existência diante do espelho das águas dolorosas que trazem a melancolia como única companheira viável para acomodar-se no âmago já tão vitimado pelos embates da solidão. O discurso do Menino-narrador chega a desencadear o sentimento de dor que se abate no tio:

Estamos sozinhos olhando o campo e o brilho móvel das águas onde se perderam a mulher dele e o filhinho. Ultimamente o meu tio, que parecia curado dessa dor porque a nova alegria o resgatara, tem de novo seus momentos de melancolia (p. 116).

As perdas que o tio amargou desenvolvem a fuga através da bebida para que o mundo se compartimente de novo. O olhar do Menino-narrador sabe onde se ocultam as ações que legitimam o comportamento de quem só acumulou perdas: “(...) entendo porque ele não tem vontade de trabalhar, porque bebe tanto e dorme na poltrona. (...) É fácil gostar de quem não se finge de forte, e se entrega à fraqueza para ser mais real” (p. 115). No tio, ele não encontra a superficialidade e o falso moralismo que pertencem ao caráter do Pai. O tio Nando representa o oposto da personalidade do Pai.

O reinvestimento num novo objeto de desejo permite ao tio uma aproximação mais fraterna com o Menino, mesmo que o discurso se enuncie através do olhar atento e reprovador do Menino-narrador em relação à

personagem que surge na narrativa: “Ela é maravilhosa. Um dia vai ser sua amiga também — ele repete, sabendo que não gosto muito dela, sempre se queixando de tudo” (p. 117). Com o olhar onisciente, o Menino-narrador sabe o que se desenha para o futuro do tio: frustração e novamente outra perda: “— Pois é. Largou ele assim desse jeito como se fosse um coitado, um bicho sem eira nem beira. (...) — Disse que ele é sensível demais, romântico demais. Deus me livre viver com um homem assim, foi o que ela comentou” (p. 117). Enquanto a Mãe vive sufocada por um discurso opressor do marido, Fernando oferece-se todo para a nova namorada que simplesmente ignora a delicadeza de um discurso pautado no romantismo e na sensibilidade. Vozes que se cruzam em diferentes posicionamentos de afetividade; o Outro muitas vezes quer dizer “sim” ao “não” e vice-versa, como aliás é a narrativa em *O Ponto Cego*: um mosaico de indagações e respostas inesperadas — vida de surpresas: “Então, quando meu tio voltara à vida e nela se instalava, a moça mudou de idéia. Nunca entendi direito, ninguém entendeu, só ouvi protestos e espantos” (p. 117). Na narrativa não há espaço para esses encantamentos. Há pequenas frestas que iluminam os ínfimos momentos de bem-estar das personagens.

A recorrência ao elemento água na narrativa luftiana percorre não só o espaço físico, como elemento de punição, lugar de mortes, mas representa a angústia de personagens que se debatem no seu lugar de encenação, de insatisfação diante do que lhe reserva o percurso: “Bastante tempo depois, quando ninguém mais esperava nenhuma reação dele, quando pensavam que tivesse assimilado aquela terceira morte de sua esperança, ele reagiu. Abriu portas e comportas, e vomitou sobre o mundo as águas de sua dor” (p. 119). Mais um perdedor que se fecha no seu ciclo para dizer “não” à vida e a todos: “A luz

que por algum tempo voltara a brilhar para ele não voltaria a se acender (...) Meu tio quebrou objetos e a ilusão” (p. 119).

Amar em *O Ponto Cego* é correr riscos, desafiar a vida e aliar-se com a solidão ou com a loucura. Para Fernando, sobrou apenas a loucura como companheira para tentar isentá-lo de qualquer culpa dos seus desencantos. É mais cômodo para driblar o real e enganar a vida e a morte. Encontramos essa reiteração no livro *As Parceiras* (2003), no qual Lya Luft generaliza a questão da loucura e aponta para outros tipos de desequilíbrios e situações que acometem o sujeito: “— Toda família tem lá seu doido, seu suicida, seu desquitado, seu patético. É a vida, Anelise. Mas não é só isso que a vida tem” (p. 70). Fernando e Lilith⁴ (*A Sentinela*) desafiam o destino através do suicídio, consumado só com a personagem Lilith que se enforca numa figueira:

- O seu Nando está feito louco, gritando e quebrando tudo, agora pegou uma corda e diz que vai se enforcar.
[...]
Meus pais vieram em plena madrugada com um médico. Encontraram meu tio amarrado com tiras de lençol, contido por dois empregados, rouco de tanto gritar (p. 119).

A falta de amor em *O Ponto Cego* é tão recorrente que o narrador também suplica a necessidade de ser amado. Sempre relegado e desimportante para todos que só buscam ganhos, mas que a vida só lhes oferece perdas. O Menino-narrador caminha em direção às sombras a cada trajeto na tessitura e se isola no

⁴Cf. KOLTUV, Bárbara Black. *O livro de Lilith* Trad. Rubens Rusche. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1997 (p. 13-14), um irresistível demônio feminino da noite de longos cabelos, sobrevoava as mitologias suméria, babilônia assíria, cananéia, persa, hebraica, árabe e teutônica. Durante o terceiro milênio antes de Cristo, na Suméria, ela foi, a princípio, Lil, uma tempestade destruidora ou espírito do vento. Entre os semitas da Mesopotâmia, ela ficou conhecida como Lilith, que, mais tarde, ao confabular com *layil* (a palavra hebraica para a noite), tornou-se Lilith, um demônio noturno que agarra os homens e as mulheres que dormem sozinhos, provocando-lhes sonhos eróticos e orgasmo noturno. Associada à serpente, ao cão, ao asno e à coruja, à emissão de horríveis sons noturnos, e considerada a alma de todo ser vivo que rasteja, ela foi a primeira mulher de Adão, a fêmea do Leviatã, a mulher de Samael, o Diabo, e do rei Ashmodai, a rainha de Sabá e Zamargad, e até mesmo a esposa do próprio Deus, durante o tempo em que Shekhina esteve no exílio.

seu casulo, talvez esteja tramando com os “bichos-da-seda” uma possibilidade que só quem conhece os fios e os tem nas mãos pode enxergar uma mirada: “(...) ninguém me acusa de nada; ainda por cima ando fraco e cheio de problemas. Eu tenho de ser amado” (p. 120). Necessidade primordial àquela família permeada por tantos desencontros, decepções e indiferença, mas que nem o tempo conseguiu ordenar e compartimentar.

Ao lançar o seu olhar sobre esse palco familiar tão desprovido de sentimento, o Menino-narrador ratifica o seu não-lugar na narrativa e envereda pelos caminhos tortuosos e hostis que se multiplicam em *O Ponto Cego* qual uma encruzilhada de desejos frustrados e reprimidos pelo tempo, pelas vicissitudes e, mais ainda, pela necessidade de cada um não olhar para o Outro: reter-se em si mesmo: “Há coisas que ninguém saberia explicar: a gente pressente ou desconfia. (...) Mas esse preço é alto, é caro, é quase impossível. Assim são algumas revelações, deslumbramentos, que comem, queimam e marcam” (p. 91).

Em *O Ponto Cego*, o Menino-narrador é o pergaminho no qual se escrevem e se encenam as ações que vêm à baila no tear literário. A fusão do próprio texto que se mistura com as decisões a serem tramadas pelo olhar onipotente e onipresente de quem está à espreita para executar o seu ofício: a narração de olhares.

4.3 O DENSO LABIRINTO DE *O PONTO CEGO*: DO GROTESCO AO SUSSURRAR DOS MONSTROS

[...] abro muito a boca que vai-se rasgando nos cantos até as orelhas, o sangue escorre quente pelo meu pescoço, a dor me dilacera, mas nenhum som sai desta garganta insuficiente (p. 90).

A história da cultura tem demonstrado a figura do monstro como seres cujas morfologias e costumes se afastam das normas estéticas ou éticas. Aplicando-se ao homem, pode se conotar com o sentido de estrangeiro. Eles introduzem o exotismo e simbolizam o paganismo numa ótica cristã. Homem selvagem e monstro muitas vezes se confundem. Selvageria e monstrosidade se colocam em contraponto com o mundo. Pode-se dizer que se trata da identidade do Outro. A tradição teratológica constitui o fantástico ou o maravilhoso ocidental. Na Idade Média, Santo Agostinho em *A Cidade de Deus* e Santo Isidoro em *Etimologias* fizeram o inventário dos monstros. O Menino de *O Ponto Cego* representa o ser monstruoso como qualificado por Isidoro de Sevilha, apresentando a atrofia do corpo como parte do monstruoso.

A narrativa de Lya Luft abriga verdadeiros escombros onde habitam seres que se arrastam pelo fio condutor de um olhar sombrio e impiedoso quando se reporta a narrar as dores humanas: há sempre um rastro de maldade nas mãos que tecem. O Menino é a representação do grotesco e do monstruoso em *O Ponto Cego*. Representa, através da degradação do corpo, uma crítica ao sistema patriarcal. A desintegração do ser que não consegue permear as possíveis verdades androcêntricas. Além de estabelecer um discurso que incomoda o Pai, o Menino-narrador não pára de revelar as suas dores, como instrumento questionador da sua existência precária e desinteressante: “Por que ser

importante para meu Pai é mais importante do que ser importante para minha Mãe, se, afinal de contas, quem realmente importa na casa, na vida, é minha Mãe?” (p. 71). Para ele, a Mãe significa a calma por onde pode transitar e, de certa forma, tornar-se aliado. Mesmo no seu fingimento que lhe confere o estatuto de narrador onisciente, sabendo de seus anseios para saltar do mundo dirigido pelo olhar do marido controlador, o Menino não é solidário com os seus gritos interiores. Apenas observa do ângulo que melhor se apresente.

O tempo cobra do Menino as suas decisões e imposições, é a vida reparando o que ficou por entre as frestas: “Meu corpo está mais fraco e mais frouxo, já não sou o Menino de antes. Meus dentes ficaram amarelados, caminho arrastando os pés. Alguém está me desinventando” (p. 126). A consciência de que não podemos driblar o destino e esconder-se por entre as sombras, apontam para a fatalidade do ser perante o seu trajeto: “Sei que está chegando a hora, alguma hora: porque já não sou mais criança por dentro. Vou me abrir como uma fruta podre, a pele rachando” (p. 126). O Menino-narrador se infiltra no mundo dos adultos e percebe que tudo é muito perigoso e questiona sobre o destino de cada um: “E se na verdade a gente não decide nada? Se o destino é quem escolhe, e todas essas mudanças que não entendo e ninguém parece entender aconteceram em mim antes de eu escolher” (p. 127).

A tessitura luftiana está permeada de personagens sombrios, deformados e monstruosos que aparecem na narrativa como elementos desestruturadores da ordem imposta pelo sistema patriarcal. Através do corpo, o sujeito ridiculariza os preceitos que são determinados por uma voz que se diz maioria, mas que sofre a sua dor na impotência do seu próprio discurso fragmentado, fissurado por discursos que saltam dos que se encontram à margem. Em *O Ponto Cego*, o

Menino-narrador é quem representa esse sujeito ameaçador que reflete sobre a sua condição: “Como meu Pai na sua prepotência, como minha Avó na sua loucura, aqui eu sou o senhor. Aqui eu tenho o mando” (p. 123-124). Mais do que narrador, o Menino desafia o Pai também na sua prepotência de representante do universo masculino. Em *Exílio* (2005), encontramos o Anão⁵ intruso que traz um discurso parecido com o do Menino: “Menina, você está ficando corcunda — disse o Anão outro dia” (p. 22). A ênfase na escrita com maiúscula aponta para a representatividade que essa personagem possui dentro da narrativa, quase a mesma postura do Menino-narrador. A autora se apropria de suas personagens e as atualiza em outros romances. Há sempre uma solidariedade nesse pacto autobiográfico, como o Menino-narrador de *O Ponto Cego*, na sua angústia ao se deparar com a sua grotesca realidade: “No espelho no fundo do corredor vem caminhando com passinhos curtos um vulto parecido com minha Avó (...) corpo mirrado, olhos de pássaro, nariz adunco” (p. 150); e em *Exílio* (2005) o Anão também utiliza o corredor para se encenar: “É o Anão que caminha no corredor. Chora alto, arrastando atrás de si um travesseiro, como um bebê, que acordando assustado, sai pela casa à procura da mãe e leva seu travesseirinho” (p. 160); já em *As Parceiras*, a narradora utiliza o corredor para tecer comentários direcionados à sexualidade e, ao mesmo tempo, revela o ambiente grotesco em que se encontram anjos e monstros: “(...) um adolescente que criava bichos-da-seda, suspeito de não ser muito viril, mas que me ensinara a beijar e a vibrar no corredor sombrio (...) esboços de anjos e monstros. Bila. Vozes na sombra” (p.

⁵ Cf. CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, 17. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 49-50, personificam as manifestações do inconsciente. São considerados como irresponsáveis e invulneráveis, mas escutados com um sorriso, como se fossem alienados. (...) Com seu pequeno tamanho e às vezes uma certa deformidade, os anões foram comparados a demônios. Não é mais o inconsciente que eles simbolizam então, mas um fracasso ou um erro da natureza, com muita facilidade atribuídos a uma falta; ou ainda o efeito desejado de deformações sistemáticas impostas por homens todo-poderosos. Os anões são também a imagem de desejos pervertidos.

101). O Anão é recorrente em outros romances de Lya Luft. O mundo no qual o olhar sarcástico e debochado do Anão represa nos interditos do texto a possibilidade de transgredir o real e abrir mecanismos de se infiltrar no lado denso e sombrio da narrativa. Em *As Parceiras* (2003), encontramos Sibila, irmã da narradora Anelise, que se encontra excluída, dividindo a sua vida com o sótão, lugar marcado para sua trajetória na narrativa desde o nascimento: "Mais de vinte anos depois viria Sibila, concebida e parida no sótão. Melhor não tivesse vindo. Bila, Bilinha, retardada e anã" (p. 14). Do mesmo modo, o Menino-narrador é destinado a se esconder num lugar de sombra, das coisas sem valor: "Para me ocultar, no sítio havia um armário embaixo da escada, onde se guardavam coisas inúteis. Esse era o meu lugar. Só uma aberturinha no alto, quase escuro. Sempre gostei da sombra: nela sou livre" (p. 31). O Menino-narrador encontra a sua liberdade exatamente em um lugar inóspito e secreto: o ângulo preciso para se narrar com habilidade. O seu único lugar na narrativa.

Outro romance que apresenta a figura do anão é *A asa esquerda do anjo* (2003). A autora, ao contrário dos outros romances, sutilmente infiltra na sua tessitura a comparação entre o anão e a criança, resguardando para ambos um lugar secreto, misterioso e só permitido às criaturas de baixa estatura, reforçando a idéia de um olhar infantil ou sarcástico de quem narra: "Num canto, a portinha: tão baixa que por ela só passaria uma criança ou um anão. (...) A casa se foi; ninguém sabe do porão com teto abobadado e o quatinho secreto, de criança ou anão" (p. 45). A reiteração à figura do anão ratifica a preferência da autora em trabalhar nas suas obras com o inconsciente, pontuando a necessidade de se buscar alguns artifícios no modo de narrar que transgrida o senso comum, a linearidade indesejada do sujeito que se enuncia no mundo contemporâneo.

Em *Mar de dentro* (2002), livro de memórias, Lya mostra a efemeridade da vida diante das nossas fantasias e dos nossos medos. Memórias que apontam para a crueldade e indiferença presentes no mundo dos adultos. O olhar de criança que se apresenta já observando a vida de um prisma não muito sedutor. Para o anão dessa narrativa, resta o inusitado: “(...) finalmente entre soluços expliquei que ali acabavam de assar vivo um dos meus anõezinhos amigos. (...) Então, como aquele meu anão de fantasia, tudo o que eu amava era precário e podia terminar?” (p. 28). Ao questionar, a autora não só relativiza a vida, como reitera a incompletude do sujeito em relação aos seus projetos, sempre inacabados. De acordo com Andreas Huyssen, “Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida” (p. 18).

Em *O Ponto Cego*, o grotesco é artifício de ornamentação nas mãos do Menino-narrador, talvez para se impor através da linguagem da qual se apropria para ir de encontro aos preceitos e imposições do Pai:

Quando meus pais me olham com seus três olhos, dois cinzentos e um azul, quem sabe também vêem a sua letícia morta e por isso não sabem como me tratar? Sou bem parecido com ela, pedacinhos do rosto e os olhos continuam em mim, isso incomoda meu Pai que queria a outra, a enterrada, a primeira. Talvez enteneça minha Mãe, e por isso ela goste de mim do jeito que sou, pouco e diferente (p. 28).

A baixa auto-estima é recorrente no Menino-narrador que utiliza o corpo para se enunciar na narrativa numa atitude de ridicularização no espaço onde se ergue a voz do Pai controlador, embora um olhar unilateral represente a falha do universo patriarcal, visto pelo Menino-narrador como instrumento de censura para

os seus atos. Sempre o olhar funcionando como recurso narrativo tanto do narrador como das personagens.

A deformação, elemento do grotesco, nos textos luftianos pontua a relação que se estabelece entre o que a autora deseja permear no seu discurso no tocante ao universo patriarcal, com as suas convenções e verdades possíveis.

Para Maria Osana de Medeiros Costa,

As imagens grotescas têm, na obra de Lya Luft, uma função satírica e de contraste das mais singulares. Uma função satírica, porque essas imagens são um lugar de deformação e rebaixamento, fazendo emergir daí um discurso de denúncia e ridicularização das instituições sociais e da vida trágica da mulher (1996, p. 20).

O jogo que se trava entre o grotesco e o monstruoso nos livros de Lya Luft acontece numa zona fronteira, tênue demais para sabermos até onde o grotesco se propaga e em que momento o aspecto repugnante e monstruoso, seja fisicamente ou através de detalhamentos de corpos ou lugares sombrios, começa. Verdadeiras descrições que nos inquietam e colocam-nos a observar esse estranho labirinto em que estamos a desvendar. O discurso do Menino-narrador instaura um detalhamento grotesco sobre o Pai que remete à malícia enquanto narrador onisciente e onipotente, impingindo no tecido narrativo a sua maldade ao desvelar os atos do Pai: “— Por que ele não bota um olho de vidro? — perguntei, fascinado pela idéia de que de noite ele iria tirar o olho, guardar em um estojo, e entrando no quarto eu o poderia pegar e brincar com ele feito bolinha de gude” (p. 64). A satisfação em possuir o poder de olhar do Pai é um atributo para o Menino que se consolida na possibilidade de estar no lugar desse Outro que “aparentemente” tenta marcar o seu espaço de poder na família que vai se

diluindo na solidão que se coloca à frente de todos: lugar possível para que possam se enunciar e encenar os seus papéis sociais.

De acordo com Sérgio Luiz Prado Bellei (2000), o monstro está associado à questão de fronteira, pois a monstrosidade possui a função de delimitar e legitimar esse aspecto paradoxal que se encontra entre o humano e o monstruoso. O autor vai mais além do que uma simples análise histórica e de localizar no espaço literário a função do monstro enquanto releitura de uma realidade possível:

[...] é pensar o monstruoso em termos de sua função histórica de ora marcar, ora confundir fronteiras e limites para, em um segundo momento, concentrar a atenção em certos aspectos do monstro pós-romântico enquanto emblemático de uma alteridade cultural vigorosa, marginalizada e sem lugar porque, negando sempre sua condição anômala, não consegue jamais integrar-se completamente no sistema dominante de valores ao qual deseja pertencer (p. 11).

O que caracteriza o monstruoso é a marca de excesso que lhe é atribuída como elemento representativo de sua condição de sujeito à margem, que se move nos espaços literários via discurso, atitudes às vezes representadas pelo gestual, mas também pelo emudecimento como forma de se legitimar no seu espaço.

O monstro, aspecto pontual e recorrente em Lya Luft, assume lugar de destaque no que diz respeito aos questionamentos de valores socioculturais, talvez para atender às suas expectativas do seu momento enquanto escritora que se preocupa com o viés histórico. A temática do monstruoso está associada freqüentemente ao conceito de fronteira. Até porque atende às necessidades e momentos históricos que podem ser convocados para uma melhor elucidação de tais necessidades, como pontua Sérgio L. P. Bellei (2000, p. 14).

Em *As Parceiras* (2003), Anelise, a narradora, evidencia esse aspecto do monstruoso em duas passagens que se reportam também ao grotesco com suas

descrições precisas de quem observa a degradação do ser humano pelo viés da arte empreendida por sua tia que achava graça da situação em que se encontravam os seus desenhos (possível representação do seu real): “(...) minha tia pintava monstros, ela achava graça quando eu chamava assim, mas eram monstros tristes, figuras vagamente humanas, aqui um olho, ali um crânio calvo, adiante um par de mãos. Figuras incógnitas, bruxas e demônios” (p. 69); o jogo dual que se apresenta na descrição evidencia as máscaras que compõem o ser humano. A tia que pinta demônios também convoca os anjos para a sua arte: “Minha tia pinta monstros depois de desenhar anjos. Mas todo mundo compra as telas, põe na parede, olha: tão verdadeiros, os crânios calvos, as caras descosidas” (p. 126). Novamente o olhar como atitude contemplativa da tessitura luftiana, necessidade que atravessa os fios de várias obras e se liga nas personagens como lembranças de passados não tão distantes; em *Mulher no palco* (1984), dá-se lugar ao grotesco como representação desse sujeito que se debate diante da vida para dizer “não” ao “sim”, mas que o processo de desconstrução interior insiste em reparar as perdas: “Devia esquecer o amor/ mas esse não desiste de mim: / me agarra, me devora e me vomita / no alto da sacada. (Cada vez que acordo, / perdi um novo pedaço: / ouço os cacos rolando/o tempo todo na escada)” (p. 53). Em *A asa esquerda do anjo* (2003), encontramos imagens descritivas que funcionam como procedimento investigativo da narradora Guísela perante a decomposição humana. Observada de um ângulo que mesmo apontando para questionamentos, traduz a indiferença do sujeito com a morte e as suas conseqüências, tão certas e definidas por todos: “Muitas vezes desejei perguntar se os nossos mortos estavam com as barrigas estouradas, mas faltava-me coragem. Um de meus primos contara que os mortos incham como sapos e de

repente explodem” (p. 34); o monstruoso aparece na narrativa como forma de revelar algumas cenas do conhecimento empírico que são disseminadas através dos tempos:

[...] sua amiga padecia de um mal estranho: era habitada por um verme imenso que a devorava por dentro, e à noite rastejava até sua garganta querendo sair, exigindo mais comida. Haviam ensinado à pobre mulher um jeito de fazer o monstro sair definitivamente de seu corpo (p. 49).

Em *O Ponto Cego*, o Menino-narrador utiliza o corpo para encenar o seu processo de desintegração num discurso permeado pela descrição grotesca que perpassa a ação narrativa. É o fato em si da deformidade e do monstruoso que desencadeia questionamentos sobre a realidade apresentada por um sujeito que não se cansa de narrar, mas que surpreende pelo estado em que se encontra dentro da tessitura: incompleto. Mais do que narrar, o Menino é o narrador que mesmo fingindo não querer platéia, vê-se debaixo de olhares que indagam e informam a sua condição precária: “Contemplo minhas mãos, meus pés: os dedos magrinhos, as unhas muito duras. Meus cílios devem estar caindo porque meu olhar já não é o mesmo, vou me parecendo com eles; meu cabelo também anda mais ralo” (p. 97). E o olhar, como farol que conduz a narrativa de *O Ponto Cego*, reitera a necessidade de avaliar o Outro sempre do lado negativo, da imperfeição, do inusitado, do inacabado: “Algo vai mal comigo, muito mal. Algo está muito errado. O dentista disse que meus dentes estão se afrouxando e vi o seu olhar espantado para minha Mãe” (p. 97).

O discurso do pai diante do “monstruoso e inacabado” enfatiza no texto de *O Ponto Cego* a indiferença do Pai em relação ao estado de desintegração do Menino como uma punição para a sua derrota como o chefe da ordem, que não

conseguiu impor. Saiu de seus cálculos e representa o seu fracasso. O Menino, assim como o seu olhar unilateral, só pertence à Mãe. Para o Pai, ele representa gastos e preocupações, e mais nada:

— Esse seu filho só tem me dado gastos e preocupações. Você é muito mole com ele, tem de ser mais enérgica, mande fazer exercício! Parece um velho, sempre cansado! E olhe só essas perninhas finas! — reclama.

Mas eu já estou tomando um monte de remédios e vitaminas, para crescer, para os ossos, para tudo. O que vai ser de mim... o que vai ser de mim? (p. 98).

O monstruoso também se apresenta nas tessituras de *Reunião de Família*, na figura de Renato “(...) anda meio de lado. Ainda é um pouco dentuço” (p. 60). “Quando crio coragem e olho meu irmão, fico surpreendida com a semelhança: ele e o boneco têm cabelo ruivo e o corpo desengonçado” (p. 61). Renato é o estrangeiro, o ser que destoa na frágil família. Alice, a narradora, surpreende-se e teme encarar a realidade de olhar o Outro e perceber na sua deformação a ordem destoadada pelo monstruoso, que se configura pela reiteração em ser “dentuço” e “desengonçado”, comparando-o ao palhaço que servia de companheiro para o sobrinho Cristiano; em *A Sentinela*, na personagem Avelino, o corcunda, filho de Luísa, traz a deformidade como encenação do monstruoso. Nora, a narradora, também se utiliza de uma linguagem cruel, assim como o Menino de *O Ponto Cego*, para descrever a personagem masculina que se configura a sua frente e o corpo marcado pela diferença, como se a vida estivesse reparando algo inacabado:

Sem muito esforço posso ver ao pé da escada o rosto de Mateus nas madrugadas de minha infância, quando tinha de me levar para o sítio de tia Luísa; que não era minha tia, mas a senhora que lavava as roupas grandes da casa, que buscava e trazia ajudada por Avelino, o seu filho corcunda.

[...] Lino me espreitando de longe com seu olho de peixe morto, esforçando-se por erguer o corpo vergado em dois pelo destino (p. 13-14).

O Pai e o Menino de *O Ponto Cego*, Renato de *Reunião de Família* e Avelino de *A Sentinela*: quatro monstros que sussurram no tear luftiano e conduzem a marca do excesso de representação do monstruoso para estabelecerem o não lugar de cada um na narrativa.

5 A SENTINELA: DA SUBMISSÃO AO DESEJO – O OLHAR QUE ESPREITA

Sou dos que escrevem como quem assobia no escuro; falando do que me deslumbra ou assusta desde criança, dialogando com o fascinante — às vezes trevoso — que espreita sobre nosso ombro nas atividades mais cotidianas. Fazer ficção é vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo... Porém restou uma gruta com seu guardado. Por alguma razão sinistra da autora? Na verdade, apenas porque sem isso o livro perderia a graça (Lya Luft).

O sonho da infância que persiste em acompanhar Nora, a narradora, deflagra a escrita de *A Sentinela* pontuando o grotesco como artifício da autora para compor os nove capítulos de uma tessitura marcada pela indiferença da mulher em relação ao universo masculino: “Com a precisão e a rapidez de um bisturi bem manejado, a lâmina maior encontrou os lugares certos, penetrou nos interstícios marcados e decepou a cabeça de meu pai” (p. 11). A reiteração ao universo cruel e grotesco, assume um aspecto pontual na obra luftiana: “O corpo, na soleira, estrebuchava como uma das galinhas degoladas no pátio, que Lilith tanto gostava de olhar. Gritos, correria, horror” (p. 11); com o sonho recorrente de Nora, percebemos a angústia da personagem no tocante à condição de ser renegada pela mãe: “Então foi só um pesadelo, o velho sonho mau da infância” (p. 11). Nora sempre foi a filha preterida de Elsa, até na escolha sentimental, preferiu Lilith como companheira de João, mas fracassou a sua pretensão; João escolheria mais tarde a que realmente o amava: “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” (p. 13). Mas o fracasso de Lilith também era o de Nora: “Quando pensei que tudo estava assegurado, porém, fugiu; não lhe bastei, ou fui uma demasia. Talvez o perturbasse a lembrança de

Lilith, cuja morte se julgava responsável. (...) Lilith continuou a me perseguir” (p. 13). No discurso de Nora percebemos o sujeito que carrega a dor de ser excluído. Há sempre uma censura de Elsa, um olhar reprovador diante das suas ações: “Eu sabia que meu pai nunca voltava atrás quando Elsa o persuadia a fazer qualquer coisa (...); e ela estava sempre cansada de mim, de minha rebeldia, meu relaxamento” (p. 14).

O ambiente sombrio, marca luftiana, permeia a tessitura de *A Sentinela* no espaço onde a protagonista se encena. É novamente a água, elemento recorrente nas obras de Lya, evidenciando essa dualidade no seu significado que se mistura no lado da vida e da morte, servindo de metáfora para o local em que Nora desenvolve o seu tear, a sua habilidade para enunciar uma trama: “Esta penumbrosa laguna, que hoje é minha sala, meu ateliê de tecelagem, antigamente recebia os amigos de Mateus, as raras amigas de Elsa; (...) ecoava de vozes adultas, abraços, risos, o vozeirão de meu pai” (p. 14). Para Nora, o pai representa o seu refúgio, a segurança e também, o seu sentimento. O vozeirão, desse pai submisso aos caprichos da mulher, encontra na filha excluída a solidariedade negada, as atenções se voltavam para Lilith: “Lilith ficava em casa: era a filha amada; dois anos mais velha que eu, quieta e dissimulada, nunca era mandada embora” (p. 14).

A condição de narradora para Nora não é um ofício tal aprazível no que diz respeito às tramas que saltam de suas mãos, muitas vezes indecisas, bem diferente do Menino de *O Ponto Cego*, que carrega a onisciência e onipotência como armas de sua narração. Nora está sempre se reconstruindo nas malhas do texto que elabora. A tecelã que se constrói na tapeçaria que borda os seus anseios e derrotas: “Este é o meu território: desenrolando fios, tramando novas

urdiduras; é como destapar um furo pelo qual eu mesma me escoasse para elaborar o que se espera ser modelado” (p. 15). Algo está sempre espreitando o desejo da narradora para se configurar: a vontade, reprimida pelo tempo, de compartilhar ou não, da convivência com o sujeito amado:

Não desmancho de noite o que foi feito de dia, para adiar um compromisso; vou sempre em frente, parece que passei a vida desenrolando romances, combinando cores. Talvez ainda esteja à espera. De João? Não sei. Não sei se ainda quero uma vida a dois, não sei (p. 15).

Nora põe em dúvida a sua mirada, já a Mãe de *O Ponto Cego* resolveu dizer sim à vida: “(...) *minha Mãe com audácia e dor se buscou e se achou, e se recusou a continuar pagando o injusto preço. (...) Ela ao menos se salvou no chamado da vida. Ela finalmente para si mesma disse: Sim*” (p. 153).

Ao lançar o seu olhar para Mateus e Elsa, Nora pontua as diferenças chegando a utilizar a palavra “estranho” como dicotomia que se estabelece na configuração desses sujeitos: “Elsa e Mateus formavam um estranho par: nada combinava fisicamente. Ele era grandalhão, ela delicada; ele era afetuoso, ela desinteressada; ele era paciente, ela sempre irritada” (p. 15). A mulher exigente e detentora do poder na família de Nora que subverte a ordem patriarcal para impor o seu discurso que se deflagra a partir de ações de submissão do patriarca falhado e submisso aos caprichos de Elsa: “(...) 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” (p. 15). O discurso transgressor feminino que suscitava atitudes de verdadeira submissão em Mateus, funcionava como repulsa de Nora pela mãe a cada investida da mesma diante do marido. Para Nora, a anulação do pai diante de Elsa é a representação da falha, ao ter a sua cabeça decepada logo no início da narrativa através do sonho

aterrador, um fracasso no mundo patriarcal em que está inserido: marido que se curva diante das reprovações do sujeito feminino numa reconstrução incessante para se estabelecer nesse local que só é possível através do discurso transgressor e indiferente de Elsa. Para Lya, em seu livro *Pensar é transgredir* (2004), só é possível transpor essas barreiras áridas de convivência no momento “Que seja libertação e ajuda mútua; não fiscalização e condenação, a sentença pronunciada numa frase gélida ou num olhar acusador, ar de reprovação ou lamúria explícita” (p. 35). Só assim a ordem poderá ser imposta sem ressentimentos, no seu curso natural. Evidenciando, claro, as diferenças que pairam no mundo sociocultural de cada sujeito.

Mateus carrega um duplo que incomoda Nora no que tange à formulação de sua personalidade sempre tolhida pelos incessantes pedidos de Elsa. Em casa, Mateus representava o homem submisso, perto do olhar da mulher que o controlava, colocando-o a seus pés, um cordeirinho que não conhecia a palavra “não” quando se tratava de Elsa, mas na fazenda, incorporava o homem poderoso, longe da fiscalização da mulher autoritária e fútil. Ali talvez ele se encenasse verdadeiramente. Seria Mateus, e não o fantoche de Elsa:

[...] Mateus 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.

Na fazenda, era outro homem: imperioso, mãos fortes dominando rédeas, nadando em braçadas vigorosas no rio, dando grandes risadas em conversa com os peões (p. 17-18).

Em *A Sentinela*, Nora trama os seus fios qual uma fiandeira, mas carrega consigo as linhas de um tear que não compactua com os seus valores no que tange ao postulado do diferente: Henrique é o fio que destoa na sua tessitura

como mãe e mulher. Sujeito que sofre as cobranças por ser tão parecido com a tia morta Lilith: “Desenhei meu filho em várias ocasiões, mas em vez de Henrique lá estava Lilith; disso também desisti” (p. 15); e por trazer o seu segredo que, segundo a narradora se apresenta como a “revelação horrenda” que não faz parte do seu universo materno, mas que por solidariedade, instinto de mãe, não rechaça por completo, entretanto, não se vê obrigada em ir ao encontro desse indesejado universo em que Henrique está inserido. O jogo do preto e do branco é outro aspecto pontual na obra luftiana. Ao mostrar os funerais de Lilith e Mateus, Nora estabelece a dicotomia que permeou o momento, trazendo a inocência de Lilith, que morreu aos 13, representada num caixão branco, e Mateus num caixão preto, porém diminuto. Como se a narradora quisesse evidenciar a relativização não só da morte, mas do tamanho entre Lilith e o pai, colocando-os num mesmo patamar da morte: “(...) todos os que vieram ver Lilith em seu caixão branco, e, dois anos depois, o de Mateus, que era preto (pequeno demais para a sua estatura)” (p. 14). Sempre o jogo da autora no preto e no branco para mostrar a visibilidade que há por trás do que está oculto e do que se torna evidente. Reiteração do olhar que perpassa em todas as suas escrituras, olhares como em *A Sentinela* que se mostram, muitas vezes, desconhecidos: “desenho os meus tapetes que começam a abafar os passos de muitas mulheres anônimas, ou (se forem de seda) a cativar muitos desconhecidos olhares” (p. 14).

Na condição de narradora, Nora permeia o seu discurso, partindo de uma metáfora que lembra o Menino-narrador em *O Ponto Cego*. Até parece que ela se encontra por trás dos bastidores dessa narrativa para dialogar com esse narrador que inventa e desinventa os seus fios narrativos, quando revela o seu modo de tramar os fios de *A Sentinela*: “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” (p. 14). Ao contemplar o seu ateliê, Nora pontua o ofício de narrar, utilizando o tear para intensificar as redes que se interligam no palco narrativo. Mesmo que o futuro seja repleto de indefinições, o momento de criar é sempre o atual, talvez por não congrega a condição de onisciência da narrativa, a narradora se posiciona um pouco indecisa: “Sento-me no primeiro degrau, e contemplo embaixo uma zona de indefinições onde, aos poucos despontam os contornos do reino que amanhã será inaugurado: teares, romances, e a liberdade de inventar” (p. 13). A liberdade é o artifício que ninguém pode tolher a uma narradora que não se cansa em analisar as ações de quem se encena a sua frente.

Para Nora, contemplar o pai é reiterar o seu discurso de filha que luta incansavelmente para estabelecer o seu lugar na família hostil e indiferente aos seus anseios de ser “amada”: “O bonito mesmo nele eram os olhos, de um azul tão pálido como raramente se viu; os de meu filho são iguais, de modo que muitas vezes, quando ele fala comigo, é como se Mateus me espiasse” (p. 16). O mesmo olho azul que pertence ao Pai de *O Ponto Cego*, observado com desdém e perversidade pelo Menino-narrador na sua insistência em denegrir a imagem do pai, ridicularização do patriarcado, retorna em *A Sentinela* atualizado, não como elemento destoante, mas sob o olhar de sedução da filha que não consegue se encenar no universo do pai que se curva diante das imposições da esposa tirana, indiferente e fútil. Elsa se configura um monstro que sufoca e menospreza Nora, uma rivalidade sem fim. Há sempre uma censura, negação de afeto. Nora busca a solidariedade e a afetividade perdidas do pai, no filho; investindo o seu amor ou

excesso de preocupação, de forma sufocante. É preciso olhar o Outro como uma fortaleza para reparar as perdas e desenganos da vida um tanto ingrata, pródiga em desafetos. Em Olga, Nora também encontra Mateus, assim como em Henrique. Sempre a busca pelo pai. A necessidade de ser percebida não como mais um componente da família desprovido de energia e competência para viver, mas filha desejosa de afeto e atenção:

— Bem que eu queria ter a sua energia, sua competência para viver — digo-lhe às vezes. Ela ri, joga a cabeça para trás, o jeito de Mateus, os belos dentes. Essa é minha irmã Olga, guerreira da vida, ao contrário de mim, que sempre fui encolhida e enfezada. Hoje, sem os abraços de João, só diante do papel e das telas consigo delirar (p. 16-17).

A segurança de Nora só se estabelecia quando Mateus adentrava a casa. Ela exercia a sua fixação pelo pai, mesmo sabendo que não conseguiria colher bons frutos ao seu lado. Mateus era inconstante e não ordenava os seus sentimentos até porque o discurso ameaçador de Elsa não permitia a troca de afetividade entre Nora e o pai. Nora seria sempre órfã no seu mundo tão contraditório e precário: “(...) era Mateus quem me propiciava segurança: bastava entrar em casa e, insone em meu quarto, eu me sentia melhor, meu mundo entrava em ordem” (p. 18). Nora era dependente de tudo: atenção, afago e carinho. A presença do pai desencadeava a vontade de ser protegida e amada. Mas a vida nem sempre segue o seu curso: “Num momento, meu pai me dava o céu; o inferno no instante seguinte — o chão por onde eu deveria caminhar era esburacado: a qualquer momento eu podia tropeçar ou ser derrubada” (p. 19). Do mesmo lado que se represam as águas que levam ao paraíso, existe, para Nora, águas turvas e lodosas que permeiam o seu caminhar.

Na arte Nora consegue sublimar os seus medos e a sua baixa auto-estima de mulher frustrada e filha exilada: “Quando minha mãe se cansava de mim, eu sabia: seria desterrada um fim-de-semana ou mais no sítio onde nossas roupas ficavam desfraldadas, e eu me sentava num banco olhando a paisagem erma” (p. 13). A estrangeira que não se encontra com o pai nem com a mãe nos seus cálculos afetivos. Principalmente para Elsa, Nora é a intrusa, a falha que não devia ter acontecido. O diálogo de *A Sentinela* com *O Ponto Cego* é recorrente em vários trechos da densa narrativa em que se encena um sujeito acuado pelos cantos, sem a visão privilegiada do Menino-narrador, pois lá encontramos o sujeito que consegue, mesmo exilado e estranho, impor a sua perversidade na narrativa, diferente de Nora que só colhe desapontamentos, desconstruindo-se a cada etapa vivida, sendo observada pelo olhar de desprezo e repressor de Elsa: “Elsa me considerava a intrusa e me disse isso com todas as letras, com desinibição permitida pela velhice” (p. 45). Se Nora era a precariedade, a indesejada, Lilith roubava para si todos os olhares dos pais. Sendo a preferida, ali residia a anulação de Nora que encontrava na irmã o modelo de sujeito que não conseguia incorporar: “Eu a admirava: atrevida, fingida, sabia conduzir as coisas de modo a que tudo acabasse bem para ela: alguma maldade na escola, uma desobediência grave em casa. Facilmente passava a culpa para mim” (p. 45). O fascínio pela irmã, a vontade de ser Lilith, ratifica a busca de identidade que Nora empreende no transcorrer da narrativa. O poder que exercia sobre as pessoas era o desejo que Nora tanto buscava em algum lugar perdido no seu olhar. A necessidade de ser e viver a vida do outro, confirma o processo de construção de um sujeito que luta consigo para se representar e enunciar: “Ninguém parecia entender minha fascinação por Lilith, meu desejo de falar nela, de ser Lilith: temida, não ignorada...

Lilith sabia instilar veneno na alma das pessoas” (p. 21). Ela reitera, através de detalhes da infância, a preferência de todos pela irmã: “Meu boletim era sempre ruim. Meus cadernos traziam à margem, em tinta vermelha: ‘letra horrível’, e Mateus me fazia praticar caligrafia” (p. 19). A filha amada não poderia ter a censura e sim a permissividade de quem admirava a sua determinação e ousadia, o olhar preciso diante das pessoas que passavam sob o seu olhar: “(...) Lilith não parecia ter problemas: era excelente aluna, embora eu nunca a visse estudar; seu quarto estava sempre arrumado; nunca discutia com nossa mãe, e, embora desobedecesse sempre, não levava castigo” (p. 19). Em Lilith, encontramos a mesma perversidade do Menino-narrador de *O Ponto Cego*, o mesmo fingimento que norteia as duas narrativas que se entrecruzam através da voz autoral que sopra na tapeçaria modelada por Nora:

Era perversa; armava intrigas entre meninas na escola, roubava pequenos objetos e botava a culpa em outra, conseguia livrar-se com enorme facilidade. A mente brilhante, muito acima de sua idade, dava-lhe um ar de adulto escondido num corpo miúdo; sem ser bonita, era atraente, todos a elegiam a mais bonita da aula ou da escola; e não havia explicação para isso. Pois eu também a considerava inigualável (p. 19).

A cumplicidade que se apresenta entre Nora e Mateus mostra a relação que pontua o sentimento negado em detrimento de Lilith, mas que por ínfimo que seja traduz um sentimento que só pode ser exercido entre ambos fora da presença da mãe repressora sempre pronta a destilar a sua indiferença. Para Elsa, Nora será sempre a filha que não conseguiu adotar no coração paralisado e cheio de indiferenças: “Dava-me explicações, animava-se, falava de viagens que pretendia fazer, não exatamente as que Elsa apreciava... (...) Éramos cúmplices, nesses

momentos; éramos amigos” (p. 19). O pai que representava a segurança que Nora tanto almejava, era o confidente que lhe trazia de alguma forma a sensação de deslumbramento interior, verdadeiro porto seguro numa relação desconfortável em relação à mãe:

Tinha certeza de que só comigo ele se abria assim, só comigo falava sobre seus projetos, que Elsa certamente desaprovava, e Lilith escutaria com o brilho familiar de ironia nos olhos amarelos. Essas tardes com Mateus eram a minha delícia. Vivi assim momentos de paraíso: mas nada garantia que durassem (p. 19).

5.1 NO PALCO PATRIARCAL, O DISCURSO TRANSGRESSOR DO FEMININO

O discurso transgressor de Elsa se configura na narrativa como força propulsora para Nora construir a sua estrutura identitária num mundo contemporâneo que cada vez mais evidencia as posturas culturais. É a partir dessa situação de aridez que Nora vai se engendrando nas linhas dos tapetes que servem de metáfora para a sua enunciação: “O temperamento difícil de minha mãe afastou aos poucos parentes e amigas, só eu restei, a não-amada” (p. 25). A rejeição sofrida por Nora representa a rivalidade que a mãe desenvolve na tessitura de *A Sentinela* como verdadeira luta entre os sujeitos femininos que se cruzam para estabelecerem os seus papéis no tecido ficcional. Para Nora, um tanto árduo visto que a sua auto-estima sempre verticaliza para o lado negativo, representando um sujeito desprovido de ações que intensifiquem uma mudança nos seus atos: “Quando vou me levantar, diz na sua vozinha esganiçada: — Nessa noite entrou em minha vida uma intrusa — diz, e volta a me fitar com o olho de

passarinho” (p. 27). Carregar a marca de “intrusa” significa exílio, repulsa e solidão: “Minha mãe apenas me encarou com o seu ar de mais funda rejeição” (p. 28). Dois discursos femininos que se cruzam nas encruzilhadas inóspitas de uma “casa-gruta” de onde o pai vigia indiferentemente as ações nas quais a filha se debate para seguir a sua trajetória.

Assim como a personagem Pai de *O Ponto Cego*, Elsa não sabe como enquadrar Nora, com certeza foge aos seus cálculos: “Talvez simplesmente não soubesse o que fazer comigo; eu era feia, tímida e revoltada. Rebelde, vivia de castigo” (p. 29). Percebe-se que a narradora retoma quase que exaustivamente o tom de exclusão para tentar impor o seu lugar dentro do ambiente familiar que não lhe oferece solidariedade, mas a rejeição como princípio norteador para o seu crescimento como ator social.

É nesse palco sombrio e sem um lugar demarcado que Nora arma o seu tear para modificar o que foi imposto por tantos anos. Sob uma perspectiva de mudança, a narradora ensaia uma nova postura, mesmo carregando a dor de ser insuficiente: “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” (p. 30). A certeza de que a mudança só se concretiza por meio de uma nova concepção de enfrentar a vida sob o prisma de olhar para si mesma e rever as experiências, contabilizando as perdas e direcionando novas estratégias para um futuro menos repressor, sem sufocamentos e censuras “observando sem espantos os trechos a percorrer” (p. 30). A narradora de *A Sentinela*, diferentemente de Alice, de *Reunião de Família e Mãe*, de *O Ponto Cego*, imprime na narrativa a questão do posicionamento da mulher que luta para alcançar os seus objetivos mesmo diante

das vicissitudes que se introjetam no seu percurso, muitas vezes podado pelas ações de quem está numa posição um tanto privilegiada e que detém o poder de controlar e ditar regras. No caso de Nora, o discurso masculino (Mateus), que por diversas vezes na tessitura repete um discurso feminino (Elsa) para satisfazer as vaidades e caprichos, tornando-se um aliado para anular o discurso de quem sempre está à margem, mas mesmo assim, empreende a sua mirada para além desses olhares: “Um dedo cálido toca meu ombro, clareia tudo abaixo de mim: teares lustrosos, novelos coloridos, prontos para desenrolar minhas histórias e produzir os objetos dos meus sonhos” (p. 30). A Narradora e o seu tear se solidarizam na perspectiva de criar novos rumos para que a enunciação do sujeito se consolide. Talvez o “dedo cálido” represente a voz autoral que se imbrica na tessitura onde Nora tece e se reconstitui, evidenciando a posição que a mesma ocupa no espaço familiar.

É através da fragmentação que Nora se mostra capaz de se encenar cada vez mais na narrativa. Apesar de todas as adversidades, o discurso de reconstrução é recorrente na narradora que executa o ritual de sempre se recompor, na sua condição de precariedade e insuficiência. Nora pontua na narrativa luftiana a capacidade do sujeito feminino se reestruturar num universo patriarcal demarcado pela indiferença e hostilidade. Mais do que narrar, Nora se narra o tempo, reiterando o processo de construção em que está inserida:

Tenho muito o que pensar: o dia de amanhã, os últimos preparativos, a imprensa, o coquetel, meu vestido. Mundanidades, diz Henrique. Mas, na verdade, é nele que penso mais; e nas pessoas que me fizeram, me modelaram, arrancaram pedaços meus, acrescentaram outros. Talvez eu seja apenas uma bricolagem: nariz de um, orelha de outro, boca de um terceiro, coração de muitos (p. 36).

O olhar contemplativo de Nora para Mateus funciona como um referencial que ela própria não consegue se desvencilhar. Há uma recorrência ao pai como procedimento de construção da sua identidade. Nora continua ligada ao sonho que a acompanha desde a infância: a força que vigia da gruta, qual uma sentinela, os passos da tecelã que trama os fios do seu mundo, enredado por indiferenças e exílio:

A gruta era um espaço entre a raiz maior e mais saliente da figueira e o muro; [...]
 [...] Lá ficou oculta a cabeça do meu pai [...]
 [...] Em minha imaginação milhares de vezes a acompanhei; breve parada no alto dos três degraus de pedra; um saltinho e outro mais, bamboleara rápida e silenciosa até a gruta, as folhagens farfalhando, cúmplices; depois o silêncio, reino perfeito (p. 37).

Ao contrário dos pais de *Reunião de Família*, o professor, e Pai de *O Ponto Cego*, Mateus se impõe na narrativa pela sua virilidade que é observada por Nora através do gestual e procedimentos que permeiam o mundo patriarcal no qual está mergulhado. Para Nora o pai também era sedução: “e por um momento todo o contido amor por Mateus voltou a me dominar, quase senti o seu cheiro, quase me perdi no seu abraço forte, quase ouvi sua grande voz chamando por alguém” (p. 57). Apesar de reverenciar tanto o pai, Nora sempre encontrava na punição o seu lugar naquele palco familiar tão árido. Percebia no discurso do pai o espectro de Lilith, era a atualização do seu discurso transgressor:

Mateus continuava recitando meus males:
 — ... é uma menina rebelde, desorganizada, tem poucas amizades, é péssima aluna.
 [...] Eu ainda não podia acreditar. Tentei argumentar, sufocada de pranto, tentei discutir, implorar. Mas, entre o meu pai barulhento e vital e aquele homem distante, erguia-se a sombra onipotente e onipresente da filha morta (p. 60).

Um dos momentos de extrema necessidade de ser amada pela mãe e que nos remete a uma visão antropofágica, é-nos apresentado quando Nora se encontra exilada no internato. Destino imposto por Elsa e Mateus. Mais punição do que iniciativa para o âmbito educativo no qual Nora não poderia escapar: “Comia e chorava, engolia enormes bocados daquele doce como se quisesse enfiar a minha mãe dentro de mim, para que fosse minha, e me amasse, e me conhecesse” (p. 62). O relacionamento hostil de Elsa ratificava a condição de estranha e desconhecida de Nora, na casa onde todos só sabiam pronunciar o nome de Lilith, morta e sempre amada. Onipresente, maldição que se perpetuava incessantemente no trajeto de Nora: “Lilith estava por toda parte, isso não mudara em nossa casa; intangível, indizível presença” (p. 62).

Ao lançar o olhar para Mateus, Nora vai tecendo os seus tapetes interiores, tramados num âmago desprovido de atenção do pai que a rejeita para satisfazer os desejos de Elsa, permeando os anseios que emergem de um interior sufocado pela ausência de afetividades, pontuando cada momento vivido como se precisasse sempre reiterar as poucas ocasiões em que podia ser feliz. Momentos em que podia se enunciar e estabelecer certa cumplicidade. Longe da figura materna, sujeito que não interessava ao seu jogo, Nora pelo menos conseguia sair isenta de qualquer impossibilidade: “Passei momentos deliciosos com meu pai, especialmente quando me deixava ficar lendo ou vendo figuras em seu escritório, perto dele” (p. 67). A figura paterna sempre representou para Nora a sua segurança, mesmo na sua solidão vivida nos cantos da casa, órfã de olhares fraternos, sentindo-se desenraizada. A necessidade do pai cada vez mais reiterada para Nora se legitimar inteira: “Mateus foi a minha grande, irreparável

perda: alguma raiz foi cortada de mim. Se tive rumo, também o perdi; se é que alguém tem rumo aos 13 anos. Seja como for, romperam-se as correntes, e passei a andar à deriva" (p. 67). Revisando as suas perdas, Nora mostra que cresceu como sujeito ao relembrar a passagem indesejada pelo internato. Evidencia o jogo do "claro e escuro", pontuado na narrativa luftiana para contabilizar os ganhos que se encontram na curva do destino:

O internato me fortalecera, me dera coragem, um dia Mateus compreenderia que eu não merecia aquele castigo tão prolongado, e me chamaria de volta, para ocupar meu lugar de filha junto dele; eu iria crescer, ser como uma dessas mulheres adultas, bem vestidas, fascinantes, que o rodeavam. Confinada ao internato ou a uma casa triste, eu ansiava pela vida, sem saber direito o que significava isso (p. 68).

A casa também é uma "gruta", assim como é a vida da narradora, que não possui luminosidade, mas sombras que partem de todos que vivem a hostilizar Nora como se a culpa de tudo residisse na filha que sobrou, esquecida e estrangeira: "Levanto-me inquieta, ando pela sala como numa gruta mal iluminada, amanhã vou brincar de rainha, aqui será meu reino" (p. 35). O "reino" que será estabelecido por Nora metaforiza a sua condição de desatar as amarras do poder hegemônico imposto por Mateus durante o seu percurso na narrativa. Com Nora, Lya enfatiza a situação de rever os conceitos que se apresentam muitas vezes estanques em outras personagens de alguns romances. É o caso de Alice, em *Reunião de Família* que não se arvora na narrativa no sentido de virar o jogo e se colocar na posição de sujeito em processo contínuo de transformação. Em Nora, não encontramos receios para transgredir as normas do sistema patriarcal. Pelo contrário, a cada investida de Elsa e Mateus, ela se recompõe e se levanta para um novo embate, persistindo no seu ideal de liberdade. O pai além de sentir

solidão, carregava a culpa de sua falha: "Talvez ele se sentisse responsável por mortes, aniquilamentos, solidão. Patriarca falhado, morrera cedo demais. Era preciso vigiar, vigiar, e fazíamos isso" (p. 38). O discurso utilizado por Elsa se consolidava no poder de sedução que despertava no marido, não pela inteligência. Subterfúgio que a colocava na condição de poder sobre Mateus: "— Elsa era superficial, pouco inteligente... usava de um recurso infame: a sedução. Por algum motivo, Mateus gostava dela, um dia me disse isso" (p. 39). Para Nora, viver ao lado de Elsa representava um desafio. Dois discursos femininos que se originam no mesmo ambiente de precariedade, mas que se intensificam a partir da relação binária opressor-oprimido:

Elsa tinha crises nervosas, só de me ver parecia capaz de arrancar meus olhos com as unhas; livrou-se de mim assim que pôde, e não deve ter sido difícil convencer um Mateus mergulhado em dor a me despachar para o internato como um pacote que estorva (p. 47).

Talvez por vingança ou desejo, Nora também carregava a possibilidade de revidar na mesma moeda os abusos de poder de Elsa, não enxergava ali a figura materna, mas sim a rival que não precisava se esforçar para estabelecer-se no palco familiar:

[...] quando ela vinha, com seu passinho enérgico, de longe reclamando, criticando, eu ficava tesa, e quieta, olhando para ela, dura como se fosse pedra. Eu queria ser uma estátua de pedra, para que nada mais me atingisse. Teria um punho enorme, com o qual a poderia esmagar (p. 66-67).

No relacionamento amoroso com João, Nora consegue descortinar o lado sombrio em que vive para se consumir como mulher. Contrariando as evidências, Nora se realiza, mesmo sabendo que o curso pode ser alterado a qualquer momento, pois com João não havia garantia de estabilidade, mas de realização do

desejo, de ser possuída e viver por momentos ínfimos um prazer que não fora atingido com o marido Jaime: "Na primeira vez que fomos para cama, o tempo voltou atrás: ainda estava tudo ali; a intimidade de corpos, a cumplicidade das emoções, e o ritmo do amor" (p. 124). O discurso de João, pautado na experiência de vida que levava, sempre viajando, conhecendo outras mulheres, significava para Nora não só o elogio provindo do universo masculino, mas a certeza de que ainda lhe dava prazer: "— Nora, você é uma força da natureza. E olhe que conheci muitas mulheres" (p. 124). Para Nora, sempre havia perdas e o curso normal era interrompido, pela rotina e responsabilidades a serem cumpridas no cotidiano: "Mas aos poucos, mais uma vez alguma coisa miúda, precária no começo, foi-se instalando entre João e eu: além do amor, além da paixão e cumplicidade... (...) éramos, os dois, mais densos, mais velhos" (p. 125). No livro *Perdas & Ganhos* (2003), Lya reflete sobre essa dicotomia que se instala nos relacionamentos, pontuando a necessidade do risco: *"Atrás e à frente de cada casal humano estende-se uma longa cadeia de erros e acertos geradores de humanidade"* (p. 31).

Com o filho, Nora tenta compensar a falta de afetividade que permeia a sua trajetória de sujeito que busca uma identidade sufocada na infância e que só se constrói a partir de um novo olhar sobre o cotidiano no qual se encena. Na tentativa de suprir a ausência do pai, Nora sufoca Henrique com as suas exageradas e excessivas preocupações, talvez para que não se enverede pelas mesmas tramas em que se emaranhou:

A experiência da maternidade era doce e aterrorizante. Ele podia cair, se machucar, engasgar-se, perder-se na rua se Jaime o largasse, morrer.

[...]

— Nora, relaxe. Seu filho é saudável, normalíssimo, uma criança

feliz. Só você o perturba com esse exagero. Por que não procura ajuda? Alguma coisa que eu não lhe posso dar. Uma terapia lhe faria tanto bem, aliás eu insisti nisso quando você era... era mocinha, só que Elsa nunca quis (p. 101).

Com Henrique, Nora vislumbra a garantia de não ser rejeitada e a certeza de que o sentimento não ficaria nas aparências. Ser amada por Henrique significava solidariedade e, de certa forma, algum resquício de cumplicidade: “Henrique preenchia um extraordinário vazio em mim. Para alguém eu finalmente era especial, esse alguém não me rejeitaria nunca. Essa pessoa me amaria acima de tudo, sem traições” (p. 103). A busca para se enunciar e representar o seu papel de mãe e mulher, configura-se em Nora como um processo de auto-afirmação que só é possível ao lado do filho, que mesmo saindo do seu convívio, retorna para estabelecer o seu lugar a partir do seu olhar sobre o Outro que lhe complementa. Para Nora, os seus cálculos são fechados com Henrique. Nem o pai consegue impor a sua condição diante das atitudes de Nora. João não consegue estabelecer o seu papel no palco familiar. O conluio entre Nora e Henrique permite o diálogo fraterno de sujeitos que se entreolham na certeza de algumas garantias futuras: “Por que preferia deixar Jaime de fora, nessa relação que devia ser a três, e não era, era minha, exclusivamente minha com Henrique, Jaime quase precisando de minha permissão para ser pai?” (p. 103). Em *A Sentinela*, percebemos o diálogo com *O Ponto Cego* no tocante à formulação da personagem do Menino-narrador que carrega a sua incompletude e a doença, viés que reitera a sua fragmentação diante do que se narra: “Henrique adoecia. Nada grave, mas uma dor de garganta com febre para mim era o fim de tudo; uma queda no jardim da infância, era a morte abanando o seu rabo ossudo” (p. 104).

No filho, Nora conseguia realizar-se, mas não enxergava a mirada que se desenhava à frente dos seus planos, cálculos inacabados. Fissuras que

representavam a ameaça de perder um pouco o controle das rédeas do filho: amado, e ao mesmo tempo, sufocado pelas cobranças da mãe: “(...) minha preocupação central, o sentido de minha vida, era Henrique, que voltara a ser o de sempre. Apegado ao primo, que talvez fosse uma figura paterna” (p. 107).

A necessidade de adentrar no mundo de Henrique apresentava-se sempre como um desvelamento não muito agradável aos olhos de Nora. Era preciso compartimentar, saber o que estava do outro lado da margem. Os questionamentos para Henrique não significavam apenas preocupações, mas o tom investigativo que se revestia por entre o olhar de Nora, na busca incessante de vislumbrar o que se ocultava por trás de sua personalidade:

Muita gente achava Henrique um adolescente tranqüilo; eu ainda vivia aos sobressaltos: quem era sua turma? como se chamava o pai de seu melhor amigo? com quem andava na rua? que bar freqüentava?

Quando ele se rebelava, eu tentava agüentar, esperar a crise passar, mas às vezes brigávamos muito, e eu apelava para Olga. Ela me acalmava: — Adolescência é como sarampo, incomoda mas passa. Porém eu me sentia traída, falhada. Imaginara uma relação quase perfeita, e Henrique escapava entre os meus dedos (p. 107).

Para além dos olhares de Nora, Henrique, o sujeito da diferença, lança-se pelas suas veredas e se constrói a partir de sua independência, pontuando na narrativa o seu lugar adquirido através do enfrentamento, muitas vezes hostil e conflitante, com o outro: “Henrique estava tão irado que me assustei. Entrara num caminho pantanoso, era melhor recuar... mas as palavras que eu dissera estavam ali, como lâminas de vidro afiado, entre nós” (p. 111). Ao tentar se recompor no seu discurso, Nora encontra o discurso autoritário de Henrique como procedimento de imposição diante das cobranças: “Dele emanavam uma hostilidade gelada: tentei me desdizer, mas ele foi implacável” (p. 111).

Através da liberdade almejada por Henrique, encontramos um sujeito que se debate na narrativa tentando demarcar o seu espaço, encenando-se a partir da não aceitação de modelos convencionais que percebemos, de forma subliminar, no discurso de Nora:

— Mãe, estou cansado. Farto! Eu sei que você me ama, que sou o que lhe restou na vida, eu sei, eu sei ! Mas me deixe em paz, por amor de Deus.

Estava branco de raiva. Comecei a gaguejar, mas ele não me deixava falar. Agora não ia parar mais, lançava sobre mim como um grande jato toda a sua raiva, a sua ânsia de liberdade (p. 111).

No seu discurso autoritário, Henrique traz à tona, através do olhar que lança para Nora, o sujeito que observa o Outro na sua situação de precariedade como ser humano em constante reconstrução. Nora carrega a sua dor tecendo e destecendo os fios de um percurso um tanto sacrificante, pontuado pelas perdas colhidas num tablado onde lança seus fios em busca de uma nova tapeçaria. Talvez para driblar as ausências de Mateus, Jaime e João: a tríade que compõe o seu tapete: “Você precisa mudar urgente, mãe. Ainda bem que começou com os tais tapetes, por que senão um dia você acorda e vê que morreu, que deixou de viver há séculos, e nem percebia” (p. 112). Para Henrique, o discurso de Nora se revela na cobrança incessante que não dá trégua para a sua encenação como sujeito da diferença:

Porque você não vive; está fora da realidade; tem uma relação horrível com as pessoas, e pior ainda comigo. [...] seu jeito de andar, toda encolhida? Seu jeito de me olhar, como se quisesse pedir desculpas por existir? Seu modo de me controlar com essa sua fragilidade falsa? Mãe, acorde! (p. 112).

No livro *Perdas & Ganhos* (2003), Lya Luft discorre sobre tema da família, evidenciando as relações sufocantes e muitas vezes “estrangeiras” que se

impõem no âmbito familiar. Nessas idas e vindas, o sujeito banha-se nas águas que jamais retornarão, e se acontecer, sob um novo prisma em outra situação diversa:

Esse grupo familiar que não escolhemos e nos define tanto pode ser um porto confiável de onde partimos e ao qual podemos retornar, ainda que em pensamento. Aquele lugar que será sempre o *meu lugar*, mesmo que eu não viva nele. Mas é necessário cortar com o que ele eventualmente tem de sufocante: pois pode ser também jaula, voragem, fundo de poço... (p. 29).

Sempre inacabada, estrangeira e exilada de si mesma, Nora caminha em direção ao seu ideal reiterando-se um sujeito fracassado em busca do abrigo que se apresenta no Outro. Parece que é preciso negar-se a si mesma para constituir-se numa espécie de reconstrução perene, mas sempre lançando o olhar sobre tudo e todos: “Voltei, sentindo-me estrangeira. Voltei mais velha, como se tivessem passado os anos. Nesse parto de mim mesma, sempre incompleto porque só morrendo se termina de nascer” (p. 117). Mas é com Henrique que a reconstrução de Nora se reestabelece de forma prazerosa, isenta de cobranças, um olhar de contemplação: “Henrique veio me ver, não logo; mas veio. Fazia força para ser natural, como eu: — Mãe, você está de cara ótima, tem de tirar férias mais vezes” (p. 117). É nesse processo que Nora mostra-se como sujeito que tem a consciência de que tudo só pode abrir caminhos de possibilidades a partir de um novo olhar para si mesma, para o outro e caminhar rumo ao que se determina, mesmo de forma inusitada: “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” (p. 117).

Em *A Sentinela*, o discurso da narradora se constrói a partir de um olhar que se instala no tecido ficcional para reestruturar as perdas que ficaram em alguma curva do percurso. Apesar de todas as intempéries, Nora se coloca na posição de se reconstruir sempre, lançando o olhar para um passado que borda e tece o presente:

E então eu vi que o amor não tinha acabado. Estava ali, em nós dois, pulsava nessas engrenagens ainda prontas para disparar; eram engrenagens gastas, mas nada mudara basicamente. Ainda havia o amor, o soterrado amor de tantos anos (p. 123).

Construir-se para Nora suscita ir de encontro a todos e tudo para encenar-se como sujeito que demarca o seu lugar num ambiente que, mesmo repleto de hostilidade e solidão, faz emergir a figura feminina em constante embate com as verdades patriarcais impostas pelo sujeito masculino (Mateus) que se enuncia para legitimar o seu discurso, muitas vezes fragmentado pela autoridade exercida por Elsa:

Mas Elsa podia chegar a qualquer momento, Mateus nunca a mandava embora, ela interromperia minha felicidade, sem complacência. E Mateus não pareceria aborrecido: ao contrário, levantaria para ela uns olhos carinhosos, como nunca voltara para mim; pegava a mão dela, beijava, e quando ela me criticava, nunca me dava qualquer sinal de solidariedade (p. 67).

A Sentinela mostra a narradora em busca do seu espaço de enunciação, mesmo ceifada pelo desafeto e indiferença que permeiam os discursos tanto do feminino, representado por Nora quanto do masculino, na voz de Mateus. Para Nora, resta apenas ousar e tentar, ações que se traduzem na força que ela imprime a si mesma em toda a narrativa, com responsabilidade para projetar o seu próprio caminho, por mais que se pareça sinuoso.

HENRIQUE E MENINO: OLHARES SOBRE A ANDROGINIA — O SUJEITO DA DIFERENÇA

O dinamismo inerente na integração masculino-feminino nasce não só do amplexo da dualidade no seio da unidade, mas também do germe de oposição que há no seio dos contrários. Mundos dentro de mundos, mundos abarcando mundos [...] Eros — o deus bissexual — desconhece fronteiras (SINGER).

Os textos luftianos trazem o sujeito da diferença como crítica do sistema patriarcal que se evidencia tanto em *A Sentinela*, com Henrique como em *O Ponto Cego*, através do Menino. A forma de enunciação de ambos enfatizam a postura tomada por cada um para elaborarem as suas indagações a respeito desse mundo sombrio que se mostra reiterado pelo discurso opressor do Outro. Para Nora, Henrique traz dentro de si a permanência de Lilith como forma de nunca sair do lugar já impregnado pelas suas lembranças e de Mateus, reiterando a ausência e a falta de afeto: “O rosto de Henrique é Lilith, os olhos, Mateus: a vida trança seus fios arcaicos, o que é belo assusta” (p. 16). Em *O Ponto Cego*, encontramos o Menino-narrador como reiteração à permanência de Letícia, a imagem refletida que não condiz com a realidade do Menino que luta para se encenar: “(...) meu Pai não quer saber de filho com cara de menina, além do mais essa semelhança o assusta. Essa, eu sei, é uma das coisas perigosas da minha vida” (p. 26).

A androginia não tende a excluir o que caracteriza pelo determinismo orgânico e psíquico, pelo contrário homens agem conforme os seus anseios e as mulheres com as suas fantasias e anseios. De acordo com June Singer,

O novo andrógino não se sente confuso quanto à sua identidade sexual. Homens andróginos manifestam uma sexualidade masculina natural, espontânea e desinibida, enquanto mulheres andróginas podem ser totalmente femininas em sua sexualidade (p. 36).

O olhar com que Nora observa Henrique é de censura por carregar a culpa de sua incompletude como sujeito. Talvez para não permitir que as normas sejam violadas, executa um ritual de cobrança que além de sufocar, distancia Henrique do seu convívio: “Sei que não há nada, nesse rapaz de 20 anos, que me possa assustar; sei que meus receios são fruto de ansiedade natural, talvez um pouco de preconceito” (p. 35). Nora se apresenta como o sujeito que não admite burlar a ordem. Em relação ao filho, comporta-se qual uma sentinela, buscando respostas para as suas preocupações ou suspeitas do que não pôde ficar no próprio curso.

Henrique carrega a dor da semelhança de dois discursos que representam a opressão para Nora. Ao se deparar com o sujeito da diferença, a narradora se lança num contínuo emaranhado de olhares que ratificam as semelhanças entre ambos como atitude punitiva através do olhar e do gestual presentes em Lilith e herdados por Henrique: “Henrique vem descendo os degraus. Não me enxerga logo, em meu canto escuro, o resto já exposto ao dia. Está tão bonito que me dá medo: é Lilith, o mesmo jeito de andar como se se esgueirasse” (p. 43). E se espanta cada vez mais na semelhança do filho com a irmã: “O que me é tão familiar nessa figura andrógina?” (p. 12). Diferente da tia, Henrique possui um olhar mais direcionado e decidido nas suas ações, no que se refere à mãe em suas constantes indecisões sobre a vida. O sujeito da diferença enfrenta o curso que se apresenta no caminho de maneira determinada: “Mas diferente dessa tiazinha morta que só conhece de poucos retratos, Henrique não é de oblíquo: seu olhar é aberto, o sorriso firme” (p. 43). Nora vislumbra em Henrique o duplo que a seduz, como se fosse necessário estar sempre reiterando a sensível semelhança entre Mateus e Lilith. Um imbricamento que se mistura no olhar contemplativo do

sujeito feminino que não se cansa de encenar para se construir: “De costas não se parece tanto com Lilith: o perfil dela, o jeito de olhar de baixo, sedutor, são dela; mas a estranha cor dos olhos — essa, herdou de meu pai; é Mateus atrás dessa bela máscara juvenil” (p. 44). Em *O Ponto Cego*, o Menino-narrador, além de suas atitudes voltadas ao universo feminino, como forma de contestação ao patriarcado, estabelece o seu lugar na narrativa como o sujeito da diferença, que se enuncia pela atração que sente pelo namorado da irmã: “Desço pelo corredor com todo o meu cortejo, e entro no quarto de hóspedes. Um dia beijarei na boca um belo Moço que não dorme sozinho” (p. 127). O Moço desencadeava no Menino o desejo de se configurar como sujeito da diferença. A vontade de ser mulher pontuava as divisas tênues em que estava inserida a sua sexualidade. Ser homem representava a ameaça à negação do seu desejo:

Quando eu for adulto vou ser bem diferente desse homem. Bem diferente. Eu preferia era ser menina, porque aí, quando fosse adulto, virava mulher e não homem, não essa criatura estranha, peluda, resfolegante e suja mesmo quando limpa, como meu Pai (p. 100).

O pai representava para Menino um modelo falhado e desestruturador no espaço familiar em que se enunciava. Na sua ótica, também era um estranho porque não elencava os valores morais a serem seguidos. Um patriarca que representava a sujeira que se escondia por entre as cortinas do patriarcado que se configurava pelo falso moralismo. Motivo de nojo para o Menino-narrador do seu ângulo oblíquo que lhe dava legitimação para tecer o seu mosaico ficcional. Vestir-se qual mulher é para o Menino a reiteração do desejo que caminha na sua consciência, para afrontar o Pai e definir o seu papel como sujeito da diferença, pontuando cada vez mais a crítica ao patriarcado:

— Seu pai vai adorar ver você vestido de menina!

As roupas são grandes demais, não as posso vestir, mas mesmo assim estou feliz: não são apenas velhas fantasias, são toda a festa da vida que se oferece aos meus olhos, à minha pele, à minha imaginação para sempre ferida (p. 74).

O Menino não só é esquisito na visão do Pai, mas excluído do seu processo de formação como sujeito. Não se enquadra na sua ótica unilateral, talvez por sua incompletude, veja apenas o que é necessário. Deseja para o filho o seu próprio destino de olhar a vida unicamente pela visão deficiente, representada pela fantasia de pirata:

Mas que diabo de menino esquisito esse seu filho — ele disse olhando minha Mãe como se eu fosse filho só dela. E virou-se para mim: — Quando você quiser ir a um baile de criança, vai fantasiado de pirata. Não me diga que gostou dessa fantasia de mulher! — acrescenta (p. 91).

Em *A Sentinela*, a androginia se mostra evidente em Henrique não apenas pelas atitudes, mas na aparência com Lilith e nos procedimentos como sujeito que se configura através da diferença: “Por que esse jeito de Lilith, essa sutil androginia, o cabelo igual, o mesmo nariz, algumas manias? O hábito de sentar no chão, pernas cruzadas, botando no meio o bicho de pelúcia, mais tarde o cachorro de verdade” (p. 103). Teoricamente, segundo Lázaro Sanches de Oliveira (1983), o andrógino não precisa limitar as suas atitudes àquelas tradicionalmente consideradas apropriadas a um ou outro sexo. Ele está livre para se aliar em qualquer comportamento percebido como eficiente, sem atender à estereotipação masculina ou feminina.

Para legitimar a sua condição de andrógino, Henrique pontua o discurso de “sujeito da diferença” no mundo do feminino pela enunciação através do corpo, lugar onde se encena e enuncia:

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 um lado: — Olha aqui, mãe.
Um minúsculo brinco; discreto, mas um brinco. Foi uma briga séria.
— Onde se viu, filho meu de brinco (p. 107-108).

Nora, de certa forma, incorpora um discurso patriarcal ao cobrar de Henrique uma satisfação para as convenções que permeiam o masculino: “— Mãe, você insiste nessa história de uma namorada, (...) Nem vou me casar, acho que não, de modo que sou em tudo diferente do que você sonhava” (p. 111).

O sujeito da diferença se insinua na tessitura luftiana e marca sua voz através de insubmissão aos preceitos deflagrados nos olhares que se entrecruzam e tentam impor modelos tradicionais, meramente fragmentados e ultrapassados nesse local contemporâneo em que o sujeito se debate para demarcar o seu lugar no entre-lugar. Tanto em *O Ponto Cego* como em *A Sentinela*, encontramos a busca da representação do sujeito da diferença a partir de discursos opressores e questionadores vindos de um sistema patriarcal que não consegue estabelecer as suas “possíveis verdades”. Até porque há sempre um olhar via narrador-autor, onde a solidariedade caracteriza-se como elemento estruturador para que o sujeito que está à margem do processo (no caso, o estranho) se encene.

5.3 ATRAVÉS DO CORPO E DA SEXUALIDADE: O DISCURSO DE GÊNERO

No jogo de poder que são — também — todas as relações humanas, o risco de querer controlar e de ser controlado está sempre à espreita. Os hábitos — que podem ser muito doces, e necessários para compensar a intensidade da paixão, e tornam o convívio tão reconfortante, às vezes se transformam em instrumento de manejo do outro (Lya Luft).

A *Sentinel*a traz um discurso marcado pelo olhar transgressor do sujeito da diferença, Henrique, e também de Nora, sempre em busca de novas formas de ver a vida para se configurarem no mundo cujas demandas não satisfazem. Através do corpo, único espaço que viabiliza o discurso, encenam-se para demarcar os seus ideais. A linguagem corporal também pode ser compreendida como um atributo que traz à cena as várias possibilidades de se contextualizar o sujeito que está lançado, muitas vezes, e como é recorrente nos textos luftianos, num universo patriarcal sufocante e hostil. O discurso de gênero empreende a sua trajetória pelas atitudes desenvolvidas tanto por Nora como por Henrique à medida em que observam o Outro, pontuando os seus anseios para se firmarem no texto, objeto de representação do mundo contemporâneo onde se enunciam: “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” (p. 12). Ao manusear os seus teares, Nora metaforiza a sua condição de sujeito feminino em direção dos preceitos de gênero. Talvez para romper com as amarras de um modelo tradicional patriarcalista, toma com parâmetro os resquícios desse universo patriarcal para reproduzir os seus anseios frente ao filho que se insinua e se representa como modelo transgressor de uma ordem meramente imposta pela

sociedade contemporânea. De acordo com Vera Queiroz, essas dicotomias de gênero e representação cultural através do corpo implica:

Olhar a produção e a recepção dos objetos da cultura (ocidental, patriarcal) sob a ótica das relações de gênero implica pôr em questão a centralidade do sujeito masculino como ponto de referência a partir de onde são avaliados, julgados e definidos os valores de tal cultura, o que tem significado para a mulher, o Outro do masculino, uma posição hierarquicamente inferior quanto aos atributos (e às atribuições) que lhe são socialmente conferidos (1997, p. 104).

O processo de construção de gênero de Nora é metaforizado reiteradas vezes através do seu tear, nas suas tapeçarias. Não como forma de sublimação, mas de maneira que suscita o seu prazer representado pelo corpo e evidenciando o discurso de gênero, no seu processo criativo que lhe dá a pulsão de vida:

[...] 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 (p. 14).

A busca por prazer se instala em Nora pelo viés maternal diante do filho. Henrique, mesmo que de maneira inconsciente, traduz para ela uma possibilidade de represar as suas carências, mas foge aos seus cálculos. Para Nora, resta a solidão. Único meio pelo qual consegue se encenar nas malhas do texto para tentar se desvencilhar um pouco do seu discurso que beira as regras do discurso patriarcal, na sua preocupação exarcebada e sufocante:

Henrique, que dorme no quarto lá em cima: única pessoa que julguei realmente minha, mas que, a despeito de seu ar quase feminino, não se deixa dobrar; que foge à minha ansiedade, como João escapou de minha carência. De modo que talvez, nesta nova fase de minha vida, eu tenha de aprender os benefícios da solidão, sem terror (p. 16).

Nora reencontra na sua sexualidade o prazer pela vida e a sublimação de perdas que permearam lacunas em todo o trajeto no processo de reconstrução enquanto sujeito que busca a afirmação no discurso feminino tão ceifado durante a vida: “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 tornava, tardiamente, mulher” (p. 73). Através das perdas de Mateus e Jaime, encontramos a narradora sempre buscando, seja no filho Henrique ou em João, seu outro amor, o sentimento perdido pelo caminho: “João reapareceu, e me apaixonei por ele” (p. 73).

Detentora de uma linguagem estruturalmente fálica, a linguagem da mulher só é representada pela ausência, de forma negativa. Evidenciando a diferença e também o recalque no psiquismo humano no qual a língua a denega. Sua existência é encenada exclusivamente nas lacunas, nas entrelinhas e reiterada nos equívocos da linguagem. Freud sempre se perguntava: o que quer uma mulher? Para ele a resposta era “o falo”, mas o Falo é um significante sem significado. A grande verdade é que a mulher é um sujeito carente, por mais que o homem tente lhe dar qualquer coisa. A ausência de uma resposta para o seu prazer faz com que ele mergulhe metaforicamente pela teia dos significantes como um desejo separado do corpo num universo de significantes. O desejo da mulher não encontra resposta para o que almeja – o objeto de desejo.

Em *A Sentinela*, a ambigüidade sexual de Henrique evidencia as novas configurações de gênero, marcando um discurso social que subverte as exigências do mundo patriarcal. Funciona como crítica que se estabelece ao mostrar esse sujeito da diferença sempre em direção às conquistas, por meio da

insubordinação aos modelos tradicionais impostos tanto pelo sujeito masculino como o sujeito feminino. Para Nora, adentrar no mundo transgressor de Henrique é colocar em desordem a suposta norma definida pelo pai. É o viés heterossexual que permeia o discurso de Nora. Marcas que carrega para tentar se isentar da culpa, das frustrações e dos medos que não consegue se desvencilhar por completo. O sujeito da diferença causa inquietação à narradora porque o que está evidente deve ser tratado com discrição para que não escape ao seu controle algo que seja muito perigoso. O que destoa não pode ser revelado.

Mas é através do corpo que Henrique se configura e estabelece o seu discurso para outros caminhos em que as relações de gênero tendem a se consolidar. Não apenas como ideologia, mas situações nas quais possam se encenar e enunciar a liberdade de ser o que é: o sujeito da diferença com seus traumas, anseios e conquistas.

Os textos luftianos estão povoados por essas configurações de gênero que se encenam e colocam sujeitos em constante procura pela sua identidade, muitas vezes fragmentada pelo discurso opressor do patriarcado, tentando enunciar-se num palco em que essas concepções são sempre olhadas pelo viés discriminatório. Encontramos em *As Parceiras* as personagens Anelise e Adélia, em *Reunião de Família*, Aretusa e Corália sujeitos que trazem dentro de si a marca da diferença como possibilidade de libertação, mas que a sociedade, com suas normas e discursos fundados em princípios éticos, fragmentam o sujeito e os coloca na posição de intrusos, exilados e estrangeiros. São atores sociais que norteiam essa trajetória que se apresenta hostil e impraticável para a sua legitimação. O sujeito da diferença está sempre olhando, mesmo que de lado, uma

fresta de possibilidade para se encenar. Numa constante avaliação em que o Outro não consegue participar.

Em *A Sentinela* observamos a mãe que insiste para que o filho absorva as idéias do patriarcado como forma de perpetuar os conceitos da norma. Atitude repudiada por Henrique que trilha outras veredas e impõe o seu discurso, por vezes autoritário, para lançar-se no seu universo conquistado pela postura independente que imprime na sua desenvoltura como personagem, livre das amarras que Nora tenta colocar.

A questão da diferença entre os sexos vai muito mais além da simples distribuição de papéis e de seus atributos junta à sociedade. As suas identificações perpassam pelo viés da sexualidade. De acordo com Maria Escolástica Álvares da Silva,

[...] a busca da diferença entre os sexos na ordem da cultura e não da biologia, ou em supostos caracteres natos e constitucionais do ser humano, na verdade, não deve surpreender; desde o século passado, com as descobertas de Freud, temos conhecimento do quanto os atributos sexuais da masculinidade e da feminilidade são pertinentes às identificações culturais, embora não exclusivamente. A diferença sexual, como sabemos, é produzida por uma ordem complexa de fatores particulares (história) e gerais (cultura), que organizam o psiquismo numa posição masculina ou feminina (1995, p. 25).

Permeada por discursos que se entrecruzam nas suas diferenças, *A Sentinela* produz uma tapeçaria em que autoritarismo, solidão e luta estão sempre se digladiando para estabelecer, de certa forma, algumas possíveis saídas de salvação para personagens que vivem sufocados pelos olhares aterradores e exigências advindas do universo patriarcal que se atualiza em ações realizadas pelo sujeito feminino. Nora e Henrique caminhando em mundos paralelos, porém, ligados por sentimentos que traduzem o sujeito fragmentado no seu próprio local

de enunciação. Como se a ordem tivesse que ser imposta e vivida por entre os fios da narradora que repete, atualizando os desejos do pai que nunca deixou de vigiar a família, da sua gruta, ou melhor, da sua casa-gruta.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que empreendemos pela ficção luftiana levou-nos a repensar a particularidade da personagem masculina no tecido ficcional. Os personagens do sexo masculino, apesar de serem numericamente inferiores aos personagens femininos, orquestram os acontecimentos de posições aparentemente irrelevantes se lidos apressadamente, mas estrategicamente colocados quando a leitura do seu papel é aprofundada.

Os estudos culturais foram de enorme valia nesta pesquisa, a partir dos direcionamentos propostos por Homi Bhabha, que utiliza os conceitos de agenciamento, negociação e conluio na perspectiva analítica do texto. A negociação, representada pelos novos pactos, instaura-se em *Reunião de Família* a partir do redirecionamento discursivo instaurado pelo discurso de Renato. Em *A Sentinela*, dá-se a negociação a partir do pai, morto, que vigia a família de uma gruta, onde "pode", de forma inalterável e curiosamente controladora, comandar os outros, permanecendo inacessível, vez que despido da instância corporal, sobrevive simbolicamente, na representação da memória, pactuada ou negociada com os outros. Em *O Ponto Cego*, a negociação entre o tio Fernando e o Menino evidencia-se no conluio celebrado contra o Pai. O pacto se rompe quando filho e mulher do tio Fernando, uma das raras pessoas nomeadas no romance, são tragados pelo Riacho do Renegado, inviabilizando a celebração de novos pactos, pelo apagamento gradual daquilo que movia e agenciava a vivência daquele personagem.

Na leitura dos romances de Lya Luft evidencia-se a recorrência de personagens que se podem ler a partir dos postulados psicanalíticos freudianos,

aporte teórico fundamental na nossa análise. Elegemos, dentre essas categorias, algumas que se iluminam com mais veemência em determinados personagens. A primeira dessas categorias é o Complexo de Édipo, cujo exemplo mais luminoso é o Menino de *O Ponto Cego*. Ali, o ódio pelo pai e o desejo de vê-lo destruído, morto, é uma constante no discurso do Menino-narrador que, inclusive, invoca sua condição de artífice da trama, para criar ou destruir. A opinião do Menino sobre a presumível vida sexual dos pais tem grande importância na formação desse complexo. O olhar vigilante, o olho que tudo vê do menino que vive nas sombras para vigiar, para controlar, dá conta do novo investimento da Mãe, no pretendente da filha. O trauma por se sentir preterido assemelhou-se àquele sofrido quando nasce um irmão. A criança sofre com aquilo que considera uma troca e mobiliza-se para atrair a atenção da mãe, muitas às custas de chantagens e de regressão do comportamento. Nada mais evidente do que a decisão de não crescer, para ficar sempre dependente, ou melhor, necessitando dos cuidados maternos.

Outra categoria freudiana estudada no nosso trabalho foi o recalque e pinçamos a figura de Renato, de *Reunião de Família*, para melhor explicitar nossas conclusões. O personagem sofreu a rejeição e a humilhação do pai (o professor) durante toda infância, adolescência e parte da juventude. Seus desejos eram sempre frustrados pelo pai. Incapaz de traduzir os desejos, o recalque, constitutivo do inconsciente, é de origem pulsional, representa uma descarga excessiva de desprazer, sensação semelhante à repulsa, lembrança que provoca nojo e nos obriga ao afastamento. Renato sentia-se dessa maneira no contato com o pai que o odiava. A lembrança da cena em que foi obrigado a comer o próprio vômito descarregava sobre ele uma excessiva descarga de sofrimento. Na fatídica reunião de família dá-se o retorno do recalcado quando, provocado,

Renato libera as pulsões reprimidas e deixa escapar o conteúdo inconsciente de uma vida de recalques.

Em *Reunião de Família*, o professor, pai da família, que se reúne em torno da mesa, desperta sentimentos de medo e rancor. Foi a partir da educação reprimida e humilhante que se formou Alice, “mulher dividida entre a imagem que é e do que deveria ser”, insegura, submissa, preocupada com a opinião do marido, outro tirano que adotou em substituição ao pai. Esse professor viúvo a quem se atribuía à socapa a morte da própria mulher, infligia aos filhos os mais desumanos castigos e pela ação dessa tirania doméstica, Renato, seu filho, transformou-se em uma criatura tímida, retraída e cheia de complexos. Sua figura acanhada e obscurecida adotou como companheira Aretusa, mulher dominadora, que o desprezava, mas que não temia o professor: enfrentava-o e ao resto da família com atitudes provocantes e liberais. A outra filha, Evelyn, que segundo a irmã, seria a predileta do pai, não se tornou uma adulta forte e confiante, levando-a às últimas conseqüências à morte do filho, enlouquecendo.

Esse pai autoritário, que controlava a família como marionetes, sequer poupou a governanta que também o odiava e temia. Conclui-se, pela presença implícita do discurso masculino nas atitudes e na condução da vida dos outros. Esse homem solitário era um atormentado, uma vítima da infância dolorida, um recalcado incapaz de superar os próprios dramas antes, transferindo-os para os que rodeavam. A reunião de família por Aretusa representa o conluio dos outros membros da família para o enfrentamento do chefe. Nesse conluio uma nova voz se faz ouvir através de Renato, que simbolicamente mata o pai da horda primeva e renasce conforme o seu próprio nome indica.

Em *O Ponto Cego* observamos um duelo entre um pai seco, autoritário e medíocre e um menino, entidade híbrida, oscilando entre narrador-personagem e narrador intruso. A questão da identidade desse menino-narrador ou desse narrador-menino, ou sendo mais ousado, essa máscara da autora, é o elemento nodal de *O Ponto Cego* onde as marcas de um meta-romance avultam através do desvelamento “intencional” do processo de construção ficcional.

Uma voz autoral muito forte “quebra” o ritmo da narrativa obrigando o leitor a reflexões de natureza teórico-literária. Esse discurso travestido revela e esconde uma fala marcada pelos paradigmas machistas e autoritários que em última análise permeiam o discurso luftiano.

O que subjaz ao discurso é a tentativa de provar a superioridade da mulher e o falso papel social assumido pelo homem. No texto, essa idéia é habilmente tratada pelo Menino, personagem onipresente e onisciente que transita pela narrativa como “um olho que tudo vê”, fiscalizando, espreitando e conferindo sem perder a consciência de que lhe cabe em última análise a prerrogativa de decidir sobre o destino de cada um.

A sugestão de uma pretensa relação edipiana rompe-se, perde a sustentação a partir do questionamento da verdadeira natureza do narrador.

Em *A Sentinela* a figura masculina já é escamoteada no início da narrativa com o corte brusco e violento da cabeça do pai, representando inequivocamente, o silenciamento do discurso masculino. Porém, como se sabe, a sobrevivência ou a persistência desse discurso masculino no texto atravessa os limites meramente físicos, pois o seu registro marcante está na memória de cada um.

Portanto, nesse romance o princípio masculino conduz os acontecimentos da perspectiva de um morto cuja cabeça alojada numa gruta “espia” e “protege”

aquela família. Esse pai morto tem mais poder do que quando vivia. Enquanto vivo, era manobrado pela tirânica Elsa, sua mulher. Só na fazenda exercitava o mando. Depois de morto passou a reinar absoluto na memória dos que ficaram.

Culturalmente este é um traço marcante das civilizações: sobrevivência através do registro da memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGACINSKI, Sylviane. *Política dos sexos*. Trad. Márcia Neves Teixeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.) *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna: na psicanálise e na literatura*. Brasília: Edunb, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone Moisés. Rev. e trad. Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 6. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 1 e 2.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais*: ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini, São Paulo: Cultrix, 1983.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMINO, Ana Luisa dos Santos. *Trajetórias de processos analíticos em As Parceiras e Exílio, de Lya Luft*. Dissertação de mestrado em Letras, UFPB, João Pessoa: 1999.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

CHAUÌ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANUTO, Tânia Lamenha Moreira. *As autobiografias fictícias de Lya Luft. Símbolo, mito e tragédia*. Dissertação de mestrado em Letras, UFAL, Maceió: 1993.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição do imaginário*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CHALHUB, Samira. *Pós-moderno &: semiótica, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17. ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHIAPPINI, Lúcia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

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

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. São Paulo: Art Editora, 1985.

DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara: 1987.

DOR, Joël. *O pai e sua função em psicanálise*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

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

ELÍADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1988.

FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, 2002.

FENICHEL, Otto. *Teoria psicanalítica das neuroses*. Trad. Doutor Samuel Penna Reis. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria Atheneu, 1981.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, [s.d.] (Lãs Meninas, p. 17-33).

_____. *História da loucura: na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREUD, Sigmund. *Obra completa*. 2. ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1987, 24 v.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

GOMES, Carlos Magno Santos. *Um palco pós-moderno na narrativa de Lya Luft*. UnB, Dissertação de Mestrado, 2000.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JULIEN, Nadia. *Dicionário Rideel de mitologia*. Trad. Denise Radonovic Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005.

_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo: Teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de lilith*. Trad. Rubens Rusche. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo*: reflexões entre psicanálise e arte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1996.

KOSS, Monika von. *Feminino + masculino*: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LACROIX, Xavier (Org). *Homem e mulher*: a inapreensível diferença. Trad. Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. 10. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LAPLANCHE, Jean. *Hölderlin e a questão do pai*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 5. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Riscos da leitura psicanalítica*. In: Anais (I e II Simpósio de Literatura Comparada), Belo Horizonte: UFMG, 1987, v. 1.

_____. *Literatura e psicanálise; os discursos do desejo*. In: Anais (I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC) Porto Alegre: UFRGS, 1988, v. 3.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *A asa esquerda do anjo*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Reunião de família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *O quarto fechado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Exílio*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Mulher no palco*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. *O lado fatal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *O rio do meio*. 9. ed. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *Secreta mirada*. 7. ed. São Paulo: Mandarim, 1997.

_____. *O ponto cego*. 2. ed. São Paulo: Mandarim, 1999.

_____. *Histórias do tempo*. São Paulo: Mandarim, 2000.

_____. *Mar de dentro*. São Paulo: Arx, 2002.

_____. *Perdas & ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Para não dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lúgia M.P. Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *Freud e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

MELO, Cimara Valim de. *Lya Luft: percursos entre intimismo e modernidade*. Dissertação de Mestrado. UFRGS / Instituto de Letras, 2005.

MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Figuras da teoria psicanalítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Tempo de muda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NASIO, Juan David. *O olhar em psicanálise*. Trad. Vera Robério. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

NOLASCO, Sócrates Álvares. *O mito da masculinidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Lázaro Sanches de. *Masculinidade, feminilidade, androginia*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

OLIVEIRA, Monique Gomes. *O homem no banco dos réus: leitura e construção das personagens masculinas na obra de Lya Luft*. Dissertação de Mestrado. UFRJ / Faculdade de Letras, 2006.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. 2. ed. Trad. Eliane Zagury, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PELLEGRINO, Hédio. *Édipo e a paixão*. In: NOVAES, (Org). Os sentidos da paixão. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.

QUEIROZ, Vera. *As várias faces do feminino e a paixão da morte: a personagem feminina nos romances de Lya Luft*. In: Feminino e literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, n° 101.

_____. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

_____. *Pactos do viver e do escrever: o feminino na literatura brasileira*. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2004.

QUINLAN, Susan Canty. *Mutatis mundis: a evolução da obra de Lya Luft*. In SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis; mulheres; Goiânia: UFG, 1997.

SILVA, Maria Escolástica Álvares da. *O gozo feminino*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

_____. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendência e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Trad. Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SINGER, June. *Androginia: rumo a uma nova teoria da sexualidade*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SONTAG, Susan. *Mulheres*: O Estado de São Paulo, São Paulo, 08 jan. 2000. Caderno 2, p. D9.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Trad. de Elia Ferreira Edel. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memória de mulheres*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

WEISSMANN, Karl. *Vida de Schopenhauer*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. 2. ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.