

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA**

**ENTRE O SONHO E O REAL: UM PERCURSO PELO
UNIVERSO DUAL CONSTRUÍDO POR LYA LUFT**

ROSANE DA COSTA SCHNÄDELBACH

FLORIANÓPOLIS, MARÇO DE 2003

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA**

**ENTRE O SONHO E O REAL: UM PERCURSO PELO
UNIVERSO DUAL CONSTRUÍDO POR LYA LUFT**

Dissertação apresentada por ROSANE DA COSTA SCHNÄDELBACH, sob orientação da Profa. Dra. HELENA HELOISA FAVA TORNQUIST, para qualificação de Mestrado no Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

FLORIANÓPOLIS, MARÇO DE 2003

FIGURA DA LYA

Dedicatória

Aos meus pais Getúlio Rosauro Schnädelbach e Aracy da Costa Schnädelbach, de quem tenho orgulho e a felicidade de ser filha, a quem devo a certeza de que viver é uma caminhada sobre um chão seguro e as dificuldades, surgem apenas como uma forma de transpor nossas limitações.

Agradecimentos

Aos meus irmãos Solano, Lizethi, Zeno Benito, Nara, Carlos e Dani que de uma forma ou de outra sempre estiveram ao meu lado nessa caminhada.

Aos amigos Roberto, Marcelo, Leila, Cléa Mara, Cíntia, Luciana, Sibéria, Vânia e Luciane que me encorajaram e colaboraram para que fosse possível vencer as dificuldades enfrentadas ao longo desses dois anos.

À Elba Maria Ribeiro, minha gratidão e carinho por sua generosidade.

À professora Tânia Regina Oliveira Ramos, pelas valiosas contribuições, entre elas uma das mais valiosas a sugestão da professora Helena Heloisa Fava Tornquist como orientadora deste trabalho.

À professora Helena Heloisa Fava Tornquist, o meu eterno respeito e admiração pelo exemplo de sabedoria e simplicidade, apoio e compreensão ao longo da trajetória do mestrado.

Ao CNPQ, órgão que viabilizou este trabalho.

RESUMO

Este trabalho é uma leitura da narrativa ficcional de Lya Luft, com atenção especial ao romance *O ponto cego* tendo como contraponto a obra inaugural *As parceiras*.

Trata-se de romances que trazem à tona um mundo descentrado onde circulam seres envolvidos pela obsessão e pela angústia.

A análise observa, de modo especial, a forma como estas estórias são construídas: o jogo dual da narrativa já se insinua no romance inaugural *As parceiras*, e afirma-se em *O ponto cego* onde um narrador menino, envolto pelo mistério da imaginação fantasiosa revela um outro olhar sobre o universo opressivo em que vive, um olhar que revela o mundo mágico do sonho e do pesadelo da sua estória familiar.

No compasso das buscas dos narradores, constroem-se imagens de dois olhares sobre um mesmo universo, a desvelar ângulos possíveis de leitura que só a narrativa moderna pode suscitar.

ABSTRACT

This paper is a study about Lya Luft's fictional narrative, with special attention on the novel *O ponto cego* having as its counterpart her first novel *As parceiras*.

These novels are about a decentralized world where people are involved in obsession and in anguish.

This study is focused in the way these stories are built. The dual game of the narrative that already appears in the first novel, *As parceiras*, and is reinforced in *O ponto cego*, where a boy is the narrator, entangled in the mystery of his imagination, reveals another look on the oppressive universe where he lives; a look that reveals a magical world of dreams and nightmares of his family stories.

In the narrators' searches there are two different looks on the same universe, allowing an understanding that only the modern narrative is able to bring about.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
PRIMEIRAS PALAVRAS: CAMINHOS DE UM POSSÍVEL ROTEIRO	5
1.1 A nova ficcionista e as vozes da crítica	5
1.2 O enredo de um mundo obsessivo	15
1.3 Ficção e realidade	18
CAPÍTULO II	
NAS TEIAS DA CRIAÇÃO	26
2.1 Um perfil de perdedores	26
2.2 Entre o sonho e o real	35
CAPÍTULO III	
O NARRADOR	41
3.1 Um olhar estrangeiro.....	41
3.2 A linguagem embrião inventivo.....	52
CAPÍTULO IV	
AFIRMAÇÕES NA MIRAGEM.....	59
4.1 A casa e os labirintos	59
4.2 Imagens e símbolos.....	65
4.3 Visões de um ponto cego.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
BIBLIOGRAFIA	85

INTRODUÇÃO

A experiência com a literatura nos possibilitaria vivenciar mundos possíveis, muito além dos limites restritos do nosso assim chamado mundo real (JOBIM, José Luís).

Talvez, o mais importante a ser dito nesse início, seja falar das “razões” do presente trabalho, se é que a palavra razão é adequada numa situação num ensaio em que as escolhas foram geradas mais pelo sentimento.

O ditado popular diz que o interiorano sai do interior, mas o interior não sai de dentro dele. E sabemos que o ditado popular, de uma forma ou de outra, sempre tem uma essência de verdade e sabedoria

Os textos de Lya Luft trazem um tom de encantamento, que parece ser uma característica própria daqueles que têm suas raízes em uma cidade interiorana. Este fato talvez explique o fascínio pela ficção dessa escritora sul-rio-grandense, e sua escolha para a realização deste trabalho.

Muitas das lembranças, às quais ela se refere em entrevistas, ou introduz em seus textos ficcionais, evocando a figura do pai, o cheiro do charuto que fumava, dos livros, da poltrona de couro que ele sentava para ler estórias, são semelhantes àquelas vivenciadas em nossa infância passada na campanha gaúcha, embora a descoberta da literatura não surgiu dos livros, como no caso da escritora, mas das estórias, lendas e casos de assombração, comum na região; contadas pelo chefe, à família reunida, atenta, num silêncio que eternizava aqueles momentos de encantamento.

Falando sobre seus personagens, em *O rio do meio*, a escritora lembra: “A infância, (é) nascedouro de medos e carências, chão sobre o qual caminharemos: se houver buracos demais, vamos tropeçar mais facilmente”.¹ Talvez, para outro leitor, essa

¹ LUFT, Lya. *O rio do meio*. 9. ed., São Paulo: Mandarim, 1996. p. 46.

observação da autora não tenha significado maior, mas em nosso caso as experiências vivenciadas na infância foram determinantes para a vida adulta, para o jeito de olhar e sentir o mundo, para o modo de ler um texto.

O contato inicial com obras da ficcionista, por sugestão de pessoas amigas, deu-se já na maturidade, momento em que surgem as inquietações e angústias naturais da vida humana ante o enfrentamento das perdas e das ausências. O encontro com o romance *As parceiras* foi paixão “à primeira leitura” de alguém que, de repente, se deparava com um texto onde os personagens avivavam os próprios fantasmas: o mundo textual dava voz a uma realidade que intimamente assombrava – e isso explica sua retomada na presente leitura. Já a opção por uma leitura mais centrada no romance *O ponto cego* parece óbvia, numa reflexão que decorre da paixão pelo texto e que se empenha em alardear esse sentimento, talvez levada pelo desejo de despertar nos outros o interesse pelas obras da ficcionista. E nada melhor para seduzir um leitor do que a possibilidade de embrenhar-se num texto como o de Lya Luft, pelas mãos de um menino, um contador de estórias, e poder vasculhar esse universo textual através do olhar “infantil”, ansioso por vislumbrar outras possibilidades de ser e de existir. Assim, a magia dessa aventura no universo do texto da ficcionista vai ser norteadada pelo olhar deslumbrado e imaginativo de um menino que acredita que “se quase tudo é possível, nem tudo é permitido”.

Toda análise do literário se abre para infinitas leituras; o leitor sempre está ante muitas encruzilhadas e nem sempre tem a possibilidade de optar. Nesta leitura, o que a princípio parecia ser um caminho objetivamente traçado e delimitado, acaba por tomar rumos diversos, despercebidos a princípio. O propósito do presente trabalho é o de mergulhar no universo textual urdido pela escritora que vem publicando romances desde as últimas décadas do século passado. A presente leitura busca delinear um olhar sobre esse microcosmo ficcional obsessivo que trata sistematicamente da solidão e do sofrimento dos desvalidos, de uma forma densa e, ao mesmo tempo, cheia de magia e encantamento, envolvem o leitor moderno. Como lembra Donald Schüler:

nós vivemos num mundo descentrado que substitui a certeza pelo jogo e o fundamento pelo nada. O primeiro que se embrenhou nesses avessos corajosamente em nossa literatura foi Machado de Assis. As novelas de Lya Luft inscrevem-se nessa tradição [...] ela penetra corajosamente nas regiões escabrosas da convivência humana.²

² SCHÜLER, Donald. Lya Luft, Reunião de família. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 76, p. 105-6, nov. 1983.

Uma vez que não há certezas incontestáveis neste universo de possibilidades que é o texto literário, resta a certeza: o motivo da escolha da obra de Lya Luft, como aliás tantas outras na nossa vida pessoal, foi o prazer (e o que define as escolhas que fazemos na vida não são as convicções pessoais?).

Entretanto, o trabalho para se completar deveria recorrer a outro movimento – o da leitura atenta, da reflexão. Para tanto, fomos buscar em fontes teóricas os referenciais necessários a sua elaboração. Uma das descobertas nesta caminhada foi a obra de Gaston Bachelard, que problematiza, entre outras, uma das questões fundamentais a serem abordadas nessa leitura: a importância dos “valores de intimidade,” num universo textual onde a casa familiar é o cenário constantemente vasculhado.

Para os estudos sobre a teoria da literatura, fez-se imprescindível a utilização de uma bibliografia variada, desde as abordagens da narrativa por Bourneuf e Ouellet e Antonio Candido até Donaldo Schüller, entre outros que, sem dúvida, auxiliaram a compreensão do universo ficcional. Sobre o processo criador e imagem, seguimos as idéias de Gaston Bachelard, e, além disso, consultamos estudos específicos sobre a autora, publicados em revistas especializadas, no âmbito de pesquisa universitária, cabendo destacar os seguintes ensaístas: Vera Queiroz, Lúcia Helena, Elódia Xavier e Maria da Glória Bordini.

Faz-se ainda necessário esclarecer que, apesar da atenção dada ao leitor, não são tratadas aqui questões relativas à estética da recepção – as alusões ao leitor são apenas posições pessoais frente ao texto.

Assim, a partir de leituras críticas já realizadas, muitas delas enfatizando questões relacionadas à crítica feminista, hoje bastante desenvolvida entre nós, a presente leitura busca analisar aspectos da narrativa que ainda não tinham sido contemplados: a recorrência de temas e personagens, o universo ficcional marcado pela dualidade essência/aparência, imaginado/vivido, e, de modo especial, o olhar do narrador de *O ponto cego* a vasculhar um mundo de indagações e perplexidades.

Ao trilhar os caminhos traçados pelo texto ficcional nos romances *As parceiras* e *O ponto cego*, publicados em 1980 e 1999 respectivamente, busca-se desvelar alguns enigmas deste universo de dualidades, que nos sugere ser construído a quatro mãos: duas evocam a superfície onde vigora a representação do mundo real, duas buscam o universo das sombras submersas, onde os fantasmas humanos, ocultos pela realidade, são liberados

pela ficção. Pois, ainda não é possível definir os limites de uma obra que vem sendo produzida pela escritora; o que desejamos é trazer à tona algumas possibilidades de leitura que o texto de Lya Luft desenvolve ou sugere como referências de possíveis análises.

Nesse sentido, a presente leitura se propõe penetrar nesse universo ficcional dual que tudo sugere, na busca do entendimento de como se constrói este mundo de presságios, quais os recursos utilizados para iluminar os espaços e dar vida aos seres-personagens. Se possível, delinear os rastros que marcam as recorrências no texto e trazer à tona a forma como se apresentam e se revigoram essas recorrências, num texto onde a palavra busca captar e registrar o drama existencial dos personagens sempre imersos na ambigüidade.

Assim, a reflexão centrada nesses romances tem por objetivo mostrar os recursos utilizados para a concepção de seu universo ficcional e, a partir dessa possível compreensão, entender de que forma se estabelece a mediação entre realidade e ficção, no texto da escritora, nesse mundo de presságios que sugere um jogo dual entre vivido e imaginado, desvelamento e ocultação. A narrativa faz menção, a essa tenção própria de um jogo entre o real e o irreal. Não se pretende aqui, discutir conceitos de ficção, ou de literatura, em oposição ao de realidade, mas sobretudo, como se organiza o universo textual dos romances para revelar imagens tão contundentes e reais que possam expressar a solidão silenciosa da experiência da dor, uma compreensão possível apoiada nas estruturas sustentadoras do mundo que se oferece à leitura nas obras *As parceiras* e *O ponto cego*.

A análise envolve os romances publicados em 1980 e 1999, mas, embora se concentre neles de forma mais profunda, não se restringe somente a eles – outros romances da escritora poderão servir de suporte para as reflexões suscitadas por esse mundo ficcional.

De certo modo, levamos em conta as palavras de Caio Fernando de Abreu, que, já em 1987, afirmava ser Luft “senhora absoluta de um universo que (à exceção – à loucura? – de Augusto dos Anjos) não tem similar na literatura de tempo algum”.³

³ ABREU, Caio Fernando de. *Jornal Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1987. Caderno 2: Crítica e Livros. p. 6.

CAPÍTULO I

PRIMEIRAS PALAVRAS: CAMINHOS DE UM POSSÍVEL ROTEIRO

Quem faz de nós reis, deuses, réus
da nossa eterna contradição?
No texto que faço
Separo o nada do nada:
abro o espaço
da minha interrogação (LUFT, Lya. *Mulher no palco*, 1984).

1.1 A nova ficcionista e as vozes da crítica

A escritora Lya Luft nascida, em 1938, em Santa Cruz do Sul, uma cidade gaúcha colonizada por alemães. Publicou seu primeiro livro de poesia *Canções do limiar*, em 1964, quando ainda estudante de Letras e participou de um concurso estadual do Instituto Estadual do Livro (IEL), no qual obteve o primeiro prêmio.

A carreira literária, propriamente dita, foi iniciada em 1963, quando passou a escrever crônicas para o *Correio do Povo* e começou a trabalhar como tradutora de literatura em alemão e inglês, função na qual atua até hoje, traduzindo, para o português, autores como Brecht, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, Günter Grass, Herman Hesse, Botho Strauss e Doris Lessing, entre outros.

Em 1972, publica um livro de poesia, *Flauta doce*, e em 1978 uma coletânea das crônicas publicadas no *Correio do Povo*, intitulada *Matéria do cotidiano*. No prefácio, dessa coletânea Guilhermino César tece elogios ao seu trabalho: “crônicas como as tuas, transpiram bondade, ternura, compreensão, estendem diante da gente como uma rede de

embalo”.⁴ Lya Luft já havia publicado dois livros de poesia e o de crônicas, quando sofreu um acidente. Com a visão, tão próxima, da morte, ela decidiu fazer uma análise de coisas e enfrentar o que até então não tivera coragem, e uma delas era escrever ficção, pois “intuíua que ao escrever romances iria extrair das entranhas personagens dramáticos, evocar medos e dúvidas bem além da minha experiência pessoal [...]. A fatídica ‘opinião alheia’ também me constrangia”.⁵ Temia a reação de seu público habituado a ler as suas crônicas de “uma etapa, [...] muito cor-de-rosa e burguesa. Era um fingimento de que a vida só era boa, que as coisas mais ou menos funcionavam, ignorando e me defendendo da experiência trágica humana”.⁶

A escritora percebia, de antemão, que a ficção iria enveredar por caminhos que as suas crônicas não ousaram percorrer. Assim, aos 40 anos, após o grave acidente, ao reavaliar a sua vida, seus medos e receios, publica a sua primeira obra ficcional *As parceiras*, que começara a ser escrita, em 1979, quando tinha 38 anos. No entanto, ela diz que desde pequena brincava com as personagens de sua fantasia. “Nada do que faço na minha ficção, hoje, é novo. Tudo aquilo poderia ter sido contado pela Lya de sete, oito ou dez anos, se ela tivesse a linguagem e a experiência de vida para isso”.⁷

Para Lya, “aos 40 anos, um dos meus ganhos da vida foi descobrir que aquilo que parecia ser a minha fraqueza, era a minha força: a intuição e a fantasia”.⁸ Essas, talvez, tenham sido as duas forças que levaram a mulher Lya Luft a superar os temores da opinião alheia, comuns àqueles que, como ela, viveram numa cidade interiorana; ao superá-los, transforma-se na escritora que transgride, ao mudar o enfoque do mundo cor-de-rosa de suas crônicas, para refletir e revelar, em seu universo ficcional, o lado sombrio e dual da condição humana, elaborando, em seu texto, um processo de escavação desse abismo pessoal dos seres. Essa nova visão do mundo expressa em seu trabalho faz com que a autora escape aos padrões convencionais da ficção regional gaúcha e se encaminhe para a afirmação de uma ficção intimista onde busca um caminho autônomo.

⁴ Carta-prefácio de Guilhermino César, apud LUFT, Lya. *Matéria do cotidiano*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1978.

⁵ LUFT, Lya. *O rio do meio*, op. cit, p. 40.

⁶ BORDINI, Maria da Glória. Entrevistas. In: *Autores Gaúchos*, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 5, 1984. p. 5.

⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁸ SILVA, Vera Alves da. *Jornal Folha da Manhã*, Minas Gerais, 28. jun. 2001.

A ficção intimista da escritora coloca-nos ante uma narrativa ainda por definir, pois, “numa terra de centauros” onde a narrativa ficcional está essencialmente voltada para a reconstituição da história aventureira gaúcha, e ainda hoje presente na ficção regionalista, Lya Luft escapa das formas habituais. Regina Zilberman situa a escritora ao lado de Tânia Faillace e de Patrícia Bins, porque, não só traduziria “as dificuldades experimentadas pela mulher na busca e afirmação de um caminho autônomo”⁹, como consolida um espaço para a figura da mulher escritora na produção literária do Rio Grande do Sul. Em *Roteiro de uma literatura singular*, Regina Zilberman concede à escritora lugar de destaque na literatura gaúcha, e afirma que há um processo temático predominante na literatura do Rio Grande do Sul, especialmente pela busca de espaços e temas originais: “Lya Luft, Antonio Resende e João Gilberto Noll adentram na interioridade dos seres fictícios e pesquisam “as raízes de seus problemas pessoais”¹⁰.

Desse modo a ascensão da literatura feita por mulheres no Rio Grande do Sul tem em Lya um marco que vem para renovar a prosa gaúcha, apresentando outras “alternativas ao projeto centenário, mas não mais exclusivo, do regionalismo e do ruralismo”¹¹.

O romance de estréia, como ficcionista, foi bem recebido pela crítica e pelo público, o que, segundo ela, fê-la pensar que havia nascido para ser uma escritora, e, a partir desta constatação, nunca mais parou de produzir. Ao longo desses 20 anos de carreira, já escreveu um número considerável de obras: *As parceiras* (1980), seguindo com *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *O quarto fechado* (1984), *Exílio* (1988), *A sentinela* (1994), *O rio do meio* (1996), *Secreta mirada* (1997), *O ponto cego* (1999), *Histórias do tempo* (2000), *Mar de dentro* (2002). Compõem, ainda, sua obra, dois livros de poesia, *Mulher no palco* (1984) e *O lado fatal*, que foram levados pelos palcos brasileiros por Beatriz Segall. A obra *Reunião de família* também foi adaptada para linguagem teatral.

⁹ ZILBERMAN, Regina. A mulher. In: *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 148.

¹⁰ ZILBERMAN, Regina. Apresentação. *Roteiro de uma literatura singular*. In: *Autores Gaúchos*, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 1. ilustr., 1989.

¹¹ ZILBERMAN, Regina. A mulher. In: *A literatura no Rio Grande do Sul*, op. cit. p. 148.

O reconhecimento do trabalho da escritora, quando suas obras sobem à cena de teatros brasileiros, completa-se com o livro *O Rio do meio*, que lhe valeu o prêmio de melhor obra ficcional de 1996, da Associação de Críticos de Arte de São Paulo.

Após esse reconhecimento nacional como romancista e poeta, Lya Luft tem sua obra traduzida nos Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Itália e França, e o prêmio recebido em 2002, como tradutora da União Latina/Câmara Brasileira do Livro de Tradução Científica e Técnica, pela tradução de *Lete-Arte e crítica do esquecimento*, ensaio do linguísta alemão Harald Weinrich, é mais uma prova de que vem obtendo o reconhecimento internacional.

Desde os anos 40 a crítica questionava a morte do romance, os anos 80 testemunham um marco de novas possibilidades para o gênero, surgem, novas experiências que reforçam as mudanças inspiradas no “nouveau roman”, com uma narrativa caracterizada pelo fragmentário, ou com Silviano Santiago que objetivando um realismo sem máscaras, acentuaria uma visão crítica do estado de coisas vigente nos anos de autoritarismo. A década de 80 abre com grande revelação de ficcionistas e, como lembra Maria da Glória Bordini “é no seio dessa revitalização da literatura nacional, voltada, em todos os casos, para o refinamento dos meios de expressão e para a sondagem das grandes questões humanas que irrompe a obra ficcional de Lya Luft”.¹²

E deste modo, podemos ponderar que a ficção da escritora busca, na interiorização, a multiplicidade dos mistérios do mundo e do ser humano. A narrativa é construída à medida que focaliza os mistérios ocultos na interioridade, que aos poucos vai sendo desvendado pelo imaginário num jogo inventivo de luz e sombra entre o vivido e simulado, a construir situações humanas quase sempre tangidas de modo dramático pelo desencontro dos laços relacionais. Assim, como se estivesse meditando sobre si mesma, a ficcionista dá mais um passo para a negação da crença da crítica literária de que o romance moderno tenha-se esgotado por falta de renovação.

Uma prova dessa revitalização do romance, na última quadra do século é *As parceiras*, obra que, para Antônio Houaiss, é “uma pungente sonata do crepúsculo, quase sem precedentes entre nós”.¹³

¹² BORDINI, Maria da glória. Os vazios da existência. In: *Autores Gaúchos*, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 5, 1984. p. 19.

¹³ LUFT, Lya. *As parceiras*. 4. ed., São Paulo: Nova Fronteira, 1980, contra-capa.

O romance inaugural da narrativa ficcional de Lya Luft, de pronto, nos diz a que vem, deixando exposta a raiz geradora de seus temas, esta ausência essencial ou ausência original, fonte fundadora de uma estirpe de personagens estrangeiros – “o estrangeiro começa quando surge a consciência [...] da diferença [...], todos [...], rebeldes aos vínculos e às comunidades”¹⁴ – perdedores, por se saberem divididos, exilados de si mesmos, mas em busca da unidade perdida que parece nunca ser possível recompor.

A arte da ficcionista ecoa amplamente entre os críticos. Para Antônio Carlos Villaça, “*As parceiras*, é de fato uma revelação literária”; para José Onofre “um livro raro e perfeito como os melhores contos de Clarice Lispector”; para Guilhermino César, “a voz interior em *As parceiras*, é algo que pode ser ouvido e apreciado em qualquer latitude”.¹⁵ Rubem Braga, ao se referir ao lançamento de uma nova obra, em 1984, diz que ao saber da publicação de um novo livro de Lya sempre se questiona “a que família nos apresentará agora”; segundo ele, cada novo livro, é “como se cada vez ela falasse com mais franqueza ou com mais intimidade fosse revelando mais coisas, em voz baixa”.¹⁶

No final da década de 80, a autora já está consagrada como ficcionista em seu estado natal; tanto que tem seu nome indicado pela crítica para integrar a coleção *Autores Gaúchos*, mesmo com apenas quatro livros de ficção editados. A pesquisa é realizada em 1984, período em a escritora acabava de lançar a quarta obra ficcional, *O quarto fechado*, sendo a primeira mulher citada pelos entrevistados no momento em que o Instituto Estadual do Livro realizava uma pesquisa para selecionar os autores gaúchos que fariam parte da referida edição. A consciência do saber literário, como vimos, vai se presentificar na arquitetura da ficção da autora, de tal forma que Maria da Glória Bordini em análise que integra o mencionado fascículo, afirma que:

as obras de Lya Luft manifestam uma coerência de técnicas, de composição que sugere um projeto definido de fazer literatura. Se o texto intimista deve desvendar os recessos de uma consciência problemática, em estado de dissensão com o mundo, a autora realiza esse intento concentrando a atenção do leitor sobre um acontecimento crítico, no qual esse descompasso da personagem atingirá seu clímax e, também seu desnudamento.¹⁷

¹⁴ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiro para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 9.

¹⁵ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit., contra-capá.

¹⁶ BRAGA, Rubem. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 abril, 1984. p. 2.

¹⁷ BORDINI, Maria da Glória. *Os vazios da existência*, op. cit. p. 19.

Esta sugestão de um projeto de fazer literário que Maria da Glória alude em sua crítica em 1984, é uma característica que hoje, depois de vinte anos de carreira como ficcionista, parece ser um traço da ficção da escritora. De fato, quando olharmos o conjunto de sua obra, ou na confrontação entre os romances em destaque na presente análise, o texto da ficcionista consiste em reescrever os mesmos temas, o mesmo perfil de personagens, vivendo os mesmos conflitos; seu texto parece nunca terminar: uma eterna busca, que reenvia a outro texto, que por sua vez reenvia a outro, num processo interminável.

Para a autora, essa característica do texto se constrói na intenção de trazer à tona os fantasmas das inquietações que assombram os indivíduos perdidos dentro do processo-em-evolução que o homem contemporâneo vem enfrentando, no decurso das transformações sociais, das quais outros valores e atitudes vão surgindo, e novas perspectivas de formas de viver vão-se afirmando. A propósito, Nelly Coelho Novaes, ao analisar *Reunião de família*, salienta também esta circularidade, ao rever um universo feminino oprimido e silenciado, onde não parece haver “nenhuma abertura pela qual as personagens possam escapar”.¹⁸

Em *O ponto cego* essa idéia de circularidade, de eterno retorno, surge quando o narrador questiona a figura feminina. Por exemplo: “Minha Mãe não parece ter uma vida sua: vive a dos filhos e a de meu Pai. Que dívida terá com ele, que a faz girar nessa perpétua dança das mulheres em torno dos homens a quem precisam servir?”¹⁹. Há idéia de circularidade, tanto no tema que questiona a posição do feminino em relação ao masculino, como nas palavras: “girar”, “em torno”, que confirmam esse sentido.

Também Zilá Bernd, ao se referir à obra da ficcionista, afirma que sua narrativa representa “uma volta ao interior da casa, ao interior do desejo, encenando o mito do eterno retorno que é uma das principais características da escritura feminina”.²⁰ No enredo dos romances em análise, a recorrência temática evidencia o não resolvido, dentro do espaço ainda indevassável da instituição familiar patriarcal, onde as relações não cabem mais nos limites por ela estabelecidos.

¹⁸ NOVAES, Nelly Coelho. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 233.

¹⁹ LUFT, Lya. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999. p. 37.

²⁰ BERNARD, Zilá, apud TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *A escritura feminina: Lya Luft e o sujeito no espaço literário*. www.openlink.com.br/nielm/nincia.htm. mar. 1998. p. 4.

No entanto, a força criadora da ficção de Lya Luft, embora representada pelo diferente, não evidencia uma literatura preocupada em afirmar questões feministas, mas, sim, uma literatura construída por uma escritora mulher e, naturalmente, pode refletir as suas inquietações enquanto escritora e mulher, na mesma medida que um escritor homem. Entretanto, a força geradora do texto parece estar na questão de transcrever as fragilidades humanas comuns a homens e mulheres.

Se Clarice Lispector representou a primeira ruptura, a primeira travessia dos territórios do masculino, Lya constitui um marco novo, uma ruptura desmistificadora do espaço familiar, pois a instituição patriarcal aparece como fonte geradora de todos os conflitos dos seus personagens. Maria Osana de Medeiros situa a ficcionista, “na linhagem clariciana, numa relação paradigmática, pela afinidade com a sondagem introspectiva, com o questionamento da condição feminina e com a linguagem como elemento gerador, como matéria-prima da criação literária”.²¹

Um dos trabalhos mais completos sobre a obra de Lya Luft foi desenvolvido por esta autora, em sua tese de doutorado, “A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft”, apresentada à UFRJ e publicada por ocasião da Feira do Livro em Porto Alegre em 1996, ano em que a escritora foi patronesse do evento.

Nessa análise dos romances da escritora, incluindo ainda o livro de poemas *Mulher no palco* publicado em 1984, a pesquisadora busca reordenar o universo simbólico da escritora, revelando que a narrativa de Lya Luft elabora um processo de desnudamento do universo feminino, encoberto, ainda, pela máscara da aparência social, “uma legião de perdedores, que percorrem o universo lufitano”.²² Esta narrativa delinea personagens femininos marcados pela dor, pelas perdas, pela morte, revelando, em suas feições, a essência dos desesperados em uma eterna busca. Neste universo, o onírico e o grotesco se articulam para desvelar uma sociedade que se decompõe, em uma constante transformação, pois tudo se esfacela e quase nada se constrói.

Para Maria Osana de Medeiros, a obra de Lya Luft é tida, hoje, como ponto de referência nos estudos do feminino: se a de Clarice Lispector tornou-se elemento fundamental na teoria feminina francesa, Lya delinea um novo marco da geração de escritoras contemporâneas. Peggy Sharpe, pesquisadora da Universidade de Illinois situa a escritora – entre as cinco de estatura mundial que merecem atenção especial.²³

²¹ COSTA, Maria Osana de Medeiros. Exílio: o mundo da transgressão. In: XAVIER, Elódia (org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Alves, 1991. p. 17.

²² NOVAES, Nelly Coelho, op. cit. p. 19.

²³ SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997. p. 18.

Além disso, outros ensaios que têm sido publicados sobre sua obra, tratam mais especificamente da questão do feminino. Vera Queiroz (PUC/RJ) é um dos exemplos, entre ensaístas, que vem analisando a contribuição dada por ela, quanto às indagações do feminino, tratadas do ponto de vista da mulher.

Nesse sentido, Lygia Averbuck também acreditava na contribuição da escritora, pois afirmou: “ao assumir uma literatura intimista feminina, Lya palmilha caminhos percorridos por escritoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, afirmando-se, [...], como expressão original e absolutamente pessoal”.²⁴

Talvez a análise de Lúcia Helena sobre a participação feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80 ajude a esclarecer, pelo viés da história, o momento por que passa a ficção contemporânea. Sua leitura da obra de Lya não se limita à questão do feminino em oposição à cultura machista. Para a pesquisadora, o texto da escritora aproveita a crise dos seus personagens para “promover um diálogo ficcional entre nossos mitos e nossa história”.²⁵ Essa investigação não se fará no âmbito da sociedade maior, mas dentro do espaço íntimo da casa familiar, entendida como o microcosmo onde vigoram as mesmas leis que determinam os condicionamentos de toda a sociedade.

Nessa narrativa, o confronto dos personagens masculinos e femininos remete a conflitos mais amplos (culturais, afetivos, políticos), impasses ainda não resolvidos de um mundo agrário em descompasso com o mundo industrial. A busca do sentido para relações deterioradas numa sociedade perdida ao meio das transformações inerentes ao advento da industrialização se fará através da encenação dos impasses enfrentados e não resolvidos que será construída sobre focos de duplicidade, tais como: vida e morte, urbano e rural, masculino e feminino. Segundo a autora:

esta duplicidade e conflito de representações observáveis em si e no confronto das personagens masculinas e femininas remetem-nos para um conflito cultural mais profundo, [...]. Remete para a representação ficcional de um mundo ambíguo e dúplice – que está no cerne de nosso imaginário social, como um impasse não resolvido, como mito compensatório – o dos dois Brasis.²⁶

²⁴ AVERBUCK, Lygia. Com a palavra a mulher. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 ago. 1981.

²⁵ HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80 (problemas teóricos e históricos). In: *A mulher na literatura. Organon – Revista do Instituto de Letras*, Porto Alegre: UFRGS, n. 16, 1989. p. 111.

²⁶ *Ibidem*, p. 108.

Ao percorrer os caminhos traçados pelas vozes da crítica, percebe-se que algumas limitam a obra da ficcionista a uma visão essencialmente feminina ou feminista. No entanto, analisá-la por essa única ótica, ao que parece, seria reduzir um texto ficcional que não só extrapola as fronteiras de uma análise estritamente voltada para o feminino, como se coloca além das fronteiras do regionalismo, para situá-la como uma ficcionista intimista urbana, em busca de afirmar o seu caminho autônomo.

Entre as múltiplas imagens de personagens delineadas e vasculhadas pela narrativa, podemos evidenciar que a figura da mulher foi privilegiada pela escritora em *As parceiras* e mesmo em outros romances posteriores, o que de certa forma, justifica essa leitura feminista de seu texto. Em função desse enfoque, alguns críticos estabeleceram que a narrativa da escritora traz uma visão feminista, ao priorizar, em seu texto, uma abordagem contundente das diversas facetas que compõem o universo da mulher. No entanto, na década de 90 isto parece não mais se sustentar: com a obra *O ponto cego* esta tônica muda; alguns analistas, como Vera Queiroz, salientam que essa narrativa ultrapassa a visão unilateral feminista, para delinear uma reflexão sobre a condição humana. Tal observação transparece no romance *O ponto cego*, pois se nas obras anteriores eram as protagonistas detentoras da voz narrativa, nesta ela é dada a um menino. Assim, ao mudar o enfoque, evidencia-se mais claramente essa posição de uma reflexão sobre a condição humana, em conformidade com as afirmações da própria escritora.

O importante para a ficcionista é, parece-nos, tentar explodir, através da ficção, as fronteiras de um modelo estereotipado imposto, e poder alargá-las para ver até onde pode chegar. Pois, sua arte sugere extravasar uma experiência individualizada, quando explora os infortúnios a que todas as relações humanas parecem predestinadas em meio desta escuridão e desordem em que vivemos. Renato Lemos Dalto atribui a esse aspecto sombrio da narrativa da autora às influências do poeta romântico Rilke, “uma espécie de anjo apocalíptico”²⁷, de quem Lya não é somente tradutora como vimos, mas de quem se diz uma leitora apaixonada.

Assim, limitar a ficção da escritora a uma análise essencialmente vinculada à questão feminista seria cercar um mundo ficcional que talvez tenha muito da essência e da atmosfera urbana brasileira. Os conflitos humanos narrados nessa incessante luta, entre o

²⁷ DALTO, Renato Lemos. Cultura, mudanças e desafios nos caminhos de Lya. *Gazeta Mercantil de São Paulo*, São Paulo, 1987. [s.p].

princípio da vida e da morte, em sua experiência contínua, são temas abordados numa linguagem simbólica, a qual confere à sua ficção um sentido universal.

Neste sentido, embora a presença da mulher tenha um lugar de destaque na narrativa da ficcionista, sua ficção abre para uma reflexão ampla da condição humana quando traz à tona através de seus personagens o drama existencial comum a homens e mulheres.

Lya Luft integra uma nova geração de escritoras contemporâneas, entre as quais destacam-se Patrícia Bins, Heloísa Maranhão, Sonia Nolasco, Sonia Coutinho, Helena Parente Cunha, autoras que têm buscado encontrar, na tragédia individual urbana, uma leitura do imaginário feminino, suas crises existenciais, sua insegurança social, seus traços de diferença com relação ao autoritarismo e à ordem estabelecida, mostrando, através das narrativas, coragem para romper com as estruturas da sociedade patriarcal. Embora quase todas as escritoras citadas acima, sejam conhecidas e reconhecidas pelo público leitor, nenhuma delas, entretanto, possui o reconhecimento enquanto cânone, talvez em função do tema central de suas obras girar em torno do feminino.

Segundo Lúcia Helena, a exclusão da mulher escritora da nossa história literária ocorre em função de que até as primeiras décadas do século XX “a literatura da mulher não se inscreve no sistema de forma contínua”²⁸, e, deste modo, a produção isolada e descontínua as exclui do processo sistêmico em que se inscreve o cânon literário. Os motivos explicitados por Lúcia Helena, a fim de esclarecer a exclusão da mulher escritora do cânon literário, não elucidam as razões que impedem Lya de estar inscrita em nossa história literária. A escritora não só possui uma produção literária contínua mantendo uma relação dialógica permanente com o público, como também podemos incluí-la entre aqueles escritores que, como diz Harold Bloom “fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação”.²⁹ E entendemos pelo que já

²⁸ VIANA, Lúcia Helena. *Por uma tradição do feminino na Literatura Brasileira*. In: 5º SEMINÁRIO NACIONAL DA MULHER E LITERATURA, 1993. Natal. Anais. DUARTE, Constância Lima (org.). Natal: UFRN, 1995. p. 170.

²⁹ BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Trad. e apres. de Athur Netrovski. Rio de Janeiro: Imago 1991. p. 33.

vimos sobre a ficcionista, que esta ficção dá continuidade, a seu modo, a questões inauguradas por autoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. Logo, não entendemos os motivos pelos quais a escritora ainda não é devidamente reconhecida, pela instituição literária, apesar de possuir os atributos que parecem necessários para a inscrição no cânon literário. Ao atentar o perfil da escritora podemos perceber que sua ficção não é obra do acaso, e sua estréia como ficcionista vem respaldada pelo conhecimento do fazer literário.

1.2 O enredo de um mundo obsessivo

Sou dos que escrevem como quem assobia no escuro: falando do que me deslumbra ou me assusta desde criança, dialogando com o fascinante – às vezes trevoso (LUFT Lya. *O rio do meio*, 1996).

Os romances *As parceiras*, bem como *O ponto cego*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião* de família, *Exílio*, oferecem um vasto painel de personagens emparedados em suas indagações, dentro do âmbito familiar, gerador de aleijões humanos. A narrativa desses romances move-se em torno do mesmo eixo temático: da ausência, os impasses das relações afetivas mal resolvidas, o fracasso dos laços familiares, razões determinantes de seres marcados por carências e mesmo pela loucura. Nesses romances, um dos traços fundamentais é, via de regra, a ausência da figura da mãe. O drama dos personagens, tanto masculinos como femininos, está ligado à ausência materna; as mais diversas formas de loucura são abordadas de modo sistemático nestas obras.

Em *As parceiras*, é a protagonista e narradora Anelise, que se refugia na casa da praia, durante uma semana para refletir sobre seus medos, enfrentar os fantasmas das ausências e decepções. Lembrará da estória da loucura da avó, que se exila no sótão a fim de escapar da violência sexual imposta pelo marido e para não gerar mais aleijões humanos gorados para vida. No isolamento da praia, vai relembrar a infância solitária, convivendo com uma tia anã e débil mental, um primo sedutor e efeminado, uma irmã indiferente, uma amiga, Adélia que morre ainda criança, uma tia beata, fechada para qualquer sentimento afetivo, cujo marido se suicida na lua-de-mel.

O romance traz à tona um mundo de relações dilaceradas, de seres condenados ao legado de perdedores. A matriz fundadora desta estirpe de perdedores é a personagem Catarina, é em torno dela que se desenrola a narrativa quando a neta Anelise, ao rememorar o obscuro caminho traçado pela existência da avó, tenta romper o silêncio e desvelar a trama da fundadora de uma genealogia regida pela fatalidade.

Na obra *A asa esquerda* do anjo, Guísela ou Gisela recordará sua infância sofrida, devido ao autoritarismo da avó alemã, que não desculpava o filho por ter se casado com uma brasileira. Guísela/Gisela, perde-se num labirinto de identificações, vive dividida entre o amor pela mãe brasileira frágil e submissa e a força e determinação da matriarca alemã Frau Wolf, sua avó.

No romance *Reunião de família*, a protagonista e narradora Alice, ao retornar à casa paterna para um encontro familiar, recordara da triste estória de uma infância cercada de tantos temores e hipocrisias, para fugir às punições impostas pelo pai. “Os olhos: lâminas frias furando a alma da gente, encontrando o menor grão de sujeira”.³⁰ O aniquilamento dos valores relacionais, como a lealdade entre irmãos é suprimido para escapar da violência das punições do pai, que incutiram em Alice e em seus irmãos sentimentos aviltantes de submissão, inferioridade e egoísmos absolutos “cada um de nós traía seu irmão, sentindo-se a um tempo culpado e justificado: a impotência nos desculpava. Proteger o outro trazia humilhação. Logo não podíamos ser leais”.³¹ O retorno à casa da infância aflora todos os ódios contidos por anos, toda dor que parecia apaziguada pelo tempo ressurgiu desvelando as máscaras da polidez, das aparências familiares, emergindo da aparente tranquilidade dos familiares toda a mágoa contida. O nebuloso final de semana termina e todos podem retornar para suas casas, suas rotinas, onde o aparente serenar da superfície finge sossegar, “tão fácil conviver quando as águas paradas recobrem tudo. O mundo voltou a ser ordenado, tal como precisamos que seja”.³²

Na obra *Exílio*, a protagonista a Doutora, narra sua própria estória de ausências e traições. Ao descobrir a traição do marido a Doutora, lembrará da infância marcada pela ausência da mãe, uma mulher alheia, distante dos filhos, “uma mulher

³⁰ LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 39.

³¹ *Ibidem*, p. 42.

³² *Ibidem*, p. 124.

criança de que se precisava cuidar. E que, além de tudo, era tão difícil amar”³³, uma alcoólatra que acaba se suicidando na frente do filho mais novo Gabriel, que enlouquece e que se transforma num flagelo humano incapaz de conduzir sua vida. Na idade madura, a Doutora ao descobrir a traição do marido, se vê alijada do convívio familiar, longe do filho e do marido infiel, e se refugia em seu auto-exílio na “casa vermelha”, purgatório dos transgressores e decadentes, a fim de encontrar uma saída para resgatar a imagem materna e sua própria identidade dilacerada. Reclusa em sua solidão para refletir sobre sua vida, reencontra o companheiro imaginário de sua infância o anão. “Embora tenha passado tantos anos, ainda sinto a solidão de menina: mais me pesa muito mais. Tive perdas demasiadas, estou de raízes expostas e barriga aberta”.³⁴

Em *O Ponto Cego*, obra lançada em 1999, é um menino o narrador, que inconformado com a realidade do contexto familiar, almeja desenredar-se através da produção de um outro enredo por ele criado para que possa evadir-se do mundo limitado com o qual não se identifica. O menino que decide parar de crescer, narra a estória do desencontro de sua família, enfatizando, no transcorrer da narrativa, a forma que cada membro da família encontrou para sobreviver, dentro do espaço familiar esfacelado. O menino, na intenção de reverter a trágica estória familiar, tenta manipular a realidade quando decide reter o tempo e criar um outro enredo, para a agônica estória de desagregação das relações familiares. No transcorrer da narrativa, o menino desnuda as dificuldades dos seres desesperados, encastelados em sua solidão pela impossibilidade de comunicação nesse universo opressor.

De modo especial, nos romances *As parceiras* e *O ponto cego*, desenvolve-se a possibilidade de partilhar das buscas dos protagonistas e nisso mergulhar nesse universo literário, e trazer à tona as fendas por onde se constrói um mundo de presságios – um mundo sombrio, onde a ficcionista tem focalizado especialmente o percurso existencial de personagens mulheres, dentro de um processo de busca de autodefinição.

³³ LUFT, Lyá. *Exílio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 36.

³⁴ *Ibidem*, p.17.

1.3 Ficção e realidade

Este livro, às vezes, aparentemente desconexo anda na beira de uma estreita diferença e forja a trama de dois livros, o da ficção e o das realidades. Este é o jogo (LUFT, Lya. *Histórias do tempo*, 2001).

A literatura possibilita-nos um mapeamento amplo da realidade objetiva da sociedade e, neste contexto, o microcosmo delineado nos romances *As parceiras* e *O ponto cego* nos propõe um mergulho nos conflitos humanos, através de uma impiedosa radiografia dos personagens. De acordo com a pesquisadora Lúcia Helena, o texto da autora “dedica-se a narrar a tematização da passagem de uma sociedade regida pelos laços ainda telúricos da experiência e da tradição (que) torna-se pouco a pouco uma outra, um mundo movido pelo choque, pela fragmentação, pelo spleen corrosivo e melancólico”.³⁵

As ponderações da pesquisadora em relação à narrativa de Lya Luft traduzem de forma objetiva uma das características que transitam nos dois textos em análise, embora nem sempre a questão esteja tão explícita como no romance inaugural. Neste, a ambigüidade e “con-fusão” de imagens se fazem conotar não só no título, que remete à duplicidade - as parceiras do jogo da vida (Anelise) e da morte (Adélia), – a amiga morta, embora esbanjasse alegria de viver - como nas falas da protagonista Anelise que, já adulta, recorda o mundo infantil, e mulheres destituídas de identidades, emparedadas pela casa, pela família, e por elas mesmas, debatendo-se em meio a uma realidade cultural insuportável.

Vânia, casada, iniciei anos amargos sob o comando de tia Beata, na casa habitada por velhas e fantasmas. Sentia crescer a revolta, o desejo de liberdade, de desafiar os padrões estreitos e frios de minha tia. A Beata. Voz alquebrada e pobre, [...] A vida, uma vida boa, clara, alegre, tinha de existir em algum lugar [...].³⁶

O universo ficcional das obras *As parceiras* e *O ponto cego* explora os territórios sombrios das relações humanas, numa sociedade centrada na ordem patriarcal e nas relações hierarquizadas de gênero. A ficcionista, ao penetrar o indevassável universo familiar, oferece um amplo painel da falência das relações alicerçadas em modelos referenciais opressores, gerando reflexões críticas sobre a construção das identidades de gênero, por serem um dos elementos centrais na socialização do sujeito.

³⁵ HELENA, Lúcia, apud TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges, op. cit. jun. 2000, p. 5-7.

³⁶ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p.33.

Nas obras que estamos analisando, a condição feminina é examinada em retrospecto até ao redor dos anos 40, mas sempre trazida para a atualidade. As personagens defrontam-se com situações limites, quando as estruturas de suas vidas são ameaçadas por acontecimentos inesperados que, num abrir e fechar de olhos, põe abaixo as aparências em que tudo se sustentava. Esse é o ambiente da experiência da modernidade quando, segundo Berman, se anulam:

todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança.³⁷

Logo, a introspecção e o intimismo surgem como decorrência natural na ficção de uma escritora que, no mundo de incertezas em que vivemos, optou por falar da condição humana.

A própria autora admite que sua literatura,

não emerge de águas tranquilas: falo das minhas perplexidades enquanto ser humano, escorre de fendas onde se move algo que, inalcançável me desafia. [...]. Falo de ligações que fogem às regras, escapam a qualquer padrão, e têm uma substância de encantamento que ninguém fora desse círculo mágico jamais entenderá. Minhas ficções são pontes sobre o fosso que separa o sonhado do real.³⁸

O romance *As parceiras* vai delinear as primeiras imagens desse mundo de incertezas, deixando exposta a raiz geradora de seus temas e fonte fundadora do perfil de seus personagens —, essa ausência essencial ou ausência original (falta de mãe, de pai) de um lugar que as constitua, de vínculos que as configure, de referenciais imprescindíveis para a individuação do sujeito, para constituição de uma identidade.

Nessa obra, a morte do pai de Catarina Von Sassen é o motivo deflagrador de uma existência marcada pela fatalidade. Ao ficar órfã, Catarina tem seu contrato nupcial arranjado pela mãe: ainda menina. Com apenas quatorze anos, é entregue a um “trintão” que lhe promete estabilidade financeira, comprometendo-se a iniciá-la, como mulher, no

³⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar (Aventura da modernidade)*. São Paulo: Cia das Letras, 1986. p. 15.

³⁸ LUFT, Lya, *O rio do meio*, op. cit. p. 14-17.

momento correto, mas, das promessas só cumpre com a primeira, impondo-lhe uma vida de terror, em função do seu desequilibrado apetite sexual. Catarina vê-se duplamente abandonada pela mãe, que retorna à terra natal, a Alemanha, e pela falta do pai que perdera muito cedo. Entregue à sorte dos desmandos de um marido desequilibrado, num país que lhe é estranho, uma estrangeira em sua própria terra natal em função dos vínculos originais da mãe alemã. O único refúgio encontrado por ela é o auto-auxílio no silêncio, no alheamento da fuga na loucura. No sótão da casa, cria um universo particular para abrigar-se da realidade insuportável, alheia ao mundo, às filhas (Norma, Dora, Beatriz, Sibila), frutos concebidos nas violações sofridas a cada visita do marido. O único gesto de amor e afeto por ela experimentado, parece ter sido a relação com sua enfermeira que, quando descoberta pela família, leva-a a suicidar-se, jogando-se, da sacada do sótão. Catarina só foi livre para morrer, numa existência cercada de ausências, de faltas, de dor, de interdição.

Anelise, neta de Catarina, após a morte do filho Lalo, o último dessa cadeia interminável de perdedores, busca o refúgio da casa de sua infância para enfrentar mais esta derrota. O caos interior, a sensação de impotência diante das intermináveis perdas, levam-na a rever a sina de perdedora deflagrada pela matriarca Catarina, que se perpetua na estória de cada um dos familiares. Assim, na rememoração do passado está a possibilidade de decifrar o enigma de uma existência tangenciada pela tragédia de amores mal resolvidos, laços interrompidos e a grande indagação das perdas, onde Tanatos parece ser sempre o vencedor.

A protagonista Anelise, em suas evocações do passado, dará lugar especial à Catarina “para mim, a peça mais importante sempre fora minha avó, que eu vira só uma vez no sótão branco recendendo a alfazema”³⁹, o mergulho no passado na intenção de resgatar a estória dos mortos, a possível decifração da trágica sina para gerar perdedores, que se propaga, indefinidamente, por gerações.

A rememoração de Anelise vai, aos poucos, avivando a saga desse mundo de proscritos “todo mundo tão precário”.⁴⁰ Através do olhar da protagonista delineia-se a imagem de um ambiente de medos e incertezas: “No casarão havia medo, tia Beata, e Bila. Um sótão misterioso. Mexericos na cozinha sobre fantasmas e vozes”.⁴¹ Embora o espaço

³⁹ LUFT, Lyá. *As parceiras*, op. cit. p. 49.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

exterior não se presentifique de forma direta na narrativa, pois a representação do mundo é elaborada de uma perspectiva mais subjetiva, voltada para a interioridade dos seres, as imagens dos espaços e do ambiente estão refletidas na precariedade dos personagens. Desse modo, o ambiente onde vivem esses perdedores, que parecem náufragos de uma experiência existencial mal resolvida, pela impossibilidade de enfrentar a trágica realidade, que lhes escapa do controle e compreensão, esse ambiente de incertezas inscritas no texto, elabora contornos de um espaço que se aproxima do lugar paradoxal da modernidade, onde conforme Karl Marx “tudo que é sólido desmancha no ar”.

O retorno de Anelise à casa da infância para reencontrar suas origens, na esperança de quebrar o ciclo sucessivo da tragédia que se perpetua por gerações, encenará mais uma falácia entre tantas outras que marcaram sua existência. Na lembrança silenciosa, no isolamento solitário da casa da infância, não encontra respostas para a tragédia que envolve todos os familiares e sua própria existência, mas só elabora, no mundo onírico da imaginação, o devaneio do encontro com suas origens —, a avó morta, que apesar de tê-la visto uma única vez, Anelise preserva na memória a imagem desse único encontro.

No romance *As parceiras*, Anelise (uma das perdedoras), é a mediadora da reflexão sobre a tragédia que abate a família; seu olhar e sua voz conduzem a narrativa e trazem à tona o fadário imposto pelo destino a todos os familiares. Já no romance *O ponto cego*, vai interromper essa cadeia de narradoras, para dar um outro tom à voz narrativa, como veremos adiante.

O romance *O ponto cego* compõe-se de cinco capítulos, marcados por epígrafes, oriundas de outros livros da autora; este parece ser o primeiro passo para penetrar o universo mágico de um menino que dá indícios de ser regido por uma nova ordem, uma outra visão. As epígrafes, que abrem cada capítulo do romance, teriam, entre outras, a função de caucionar a narrativa do autor, e desta maneira dá a entender que a ficcionista está amparada em seu próprio texto. As epígrafes funcionam como presságios, que antevêm o próximo passo a ser dado pelo criador do enredo, revelados de forma metafórica “se descobro o lance perverso da jogada quem sabe eu consigo sobreviver” (*As parceiras*, 1980).

A narrativa vai desvelando a estória do inadequado, de um estrangeiro no contexto familiar, a família de classe média, alicerçada em valores patriarcais: pai autoritário; mãe submissa; avó louca, obcecada para manter a eterna beleza da juventude; a irmã preferida pelo pai; Leticia - a irmã morta; tias; tio Nando (Fernando) e um menino-atrimentado, inconformado com a realidade limitadora do contexto familiar: “Quando eu for adulto vou ser bem diferente desse homem. [...]. 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”.⁴²

Embora o narrador pareça protegido por estar oculto na aparência de um menino, como se manter seguro após ter observado o teor das máscaras que recobrem cada face das subterrâneas relações familiares, uma farsa mantida a qualquer preço. “A vida não é fácil ao lado de meu Pai, aquele olho azul sempre avaliando e despachando. Meu pai é controlador. Sabe e vê tudo, pesa, corta e divide. [...]. E eu? Meu pai não sabe o que fazer comigo nem onde me enquadrar – nessa medida eu escapo ao seu controle”.⁴³

O narrador ao revelar os interditos (da loucura, da diferença), deixa transparecer um tom de denúncia, por ser o interdito um espaço marginal, e o único meio de escapar ao controle e à avaliação do pai, “Minha avó escapou da avaliação do meu Pai ao entrar nesse desatino que ele não entende nem aprova. Ela, a mãe de minha Mãe, está louca e botaram numa clínica”⁴⁴, ao enlouquecer a avó consegue se anistiar das imposições sociais.

As verdades da família multiplicar-se-iam a partir “Do meu ponto-de-vista, o ponto cego, tudo é possível, e transparece”.⁴⁵ Assim, o menino vai desvelando o lado oculto, as dores não reveladas, os limites a que já nascem confinados os seres. “Meu pai destruiu as lembranças da filhinha morta. Meu tio quebrou objetos e a ilusão [...] eu não posso fazer violências dessas: eu sou pequeno”⁴⁶, a visualização dos mecanismos que regem o poder pela ótica de uma criança inserida na rede familiar tradicional, vai desvelar que a condição de ser criança está marcada por uma inferiorização hierárquica em relação aos demais membros da família.

⁴² LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 100.

⁴³ Ibidem, p. 47.

⁴⁴ Ibidem, p. 47.

⁴⁵ Ibidem, p. 67.

⁴⁶ Ibidem, p. 119.

Do espaço que delimitou como seu espaço de observação, “o ponto cego”, o menino-narrador percebe que o lugar que configurou para si, onde se “reprea o tempo”, também lhe restringe as possibilidades de construir o enredo pessoal e familiar desejado; a mãe e a avó como veremos, serão os contrapontos dessa tentativa de transgredir as normas impostas pela estrutura familiar. Na figura da mulher o espelho onde o menino se reflete para tentar encontrar uma abertura por onde possa escapar da vigilância das regras sociais. “[...] minha mãe com audácia e dor se buscou e se achou, e se recusou a continuar pagando o injusto preço”.⁴⁷

Na voz do narrador, as perplexidades de nossa época, um tempo de total ausência de valores, onde muitos padrões estabelecidos, de longa data, foram quebrados, mas ainda não se firmaram outros que possam servir de referência; tudo é muito recente, como se estivéssemos mergulhados num abismo. É preciso que o homem do nosso tempo tenha coragem e imaginação para criar o advento do novo, “que homens e mulheres modernos necessitam para abrir seu caminho através dos perigosos infinitos em que vivem”.⁴⁸ O romance *O ponto cego* projeta imagens desse universo de infinitos perigos ocultos pelas aparências, mas que pulsa nos subterrâneos da interioridade humana silenciada, revelando desse modo os interditos e as criaturas que lá habitam: os estrangeiros que se configuram pela diferença, como os loucos, os alheados, todos aqueles que optam por sua singularidade. Os diferentes do que está delimitado como normalidade, apesar de não vislumbrarem uma saída neste mundo que se desintegra, buscam articular suas vivências e alargar as fronteiras de sua existência a partir das referências disponíveis; não encontrando o seu espaço neste universo superficial e limitador, os personagens se evadem para um mundo subjetivo, simbólico, onde tentam refugiar-se do tempo que consome, rapidamente, as possibilidades dos que, contrários ao instituído como padrão, serão avaliados e reprovados pela sociedade.

A narrativa vai, aos poucos, desvelando o jogo de poder que envolve a convivência humana, no qual o individualismo das relações entre homens e mulheres, pais e filhos substitui a certeza pelo jogo corrosivo onde todos os valores se diluem, onde o princípio fundamental é os interesses individuais. Essa narrativa vai revelar um menino que não se enquadra com os padrões culturais estabelecidos – entendendo-se como cultura

⁴⁷ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 153.

⁴⁸ BERMAN, Marshall, op. cit, p. 22.

todo o complexo de padrões de comportamento e de valores das instituições sociais – que embora falidos, são os disponíveis para a construção de sua identidade. Assim, transgredir o estabelecido talvez não solucione os conflitos e angústias do homem moderno, mas propiciará a conscientização de que não há verdades absolutas, e que o radicalismo nada constrói, só promove a destruição.

Iniciar essa escavação, reconstituir os fios que ligam o passado e o presente da experiência social e pessoal da modernidade, pode ser o elemento deflagrador da eterna circularidade em *As parceiras*, ou a razão da fuga para a ficção, do narrador do *O ponto cego*. Quem sabe o artista possa antever, através dos seres-personagens, novos valores que possam gerar outras concepções de ser e de existir. Quiçá seja essa a função maior do artista moderno e o questionamento implícito dos textos em questão.

Talvez a dialética da qual Lya Luft se apropria, para realizar sua ficção, possa ser mais um elo, uma luz sobre esse homem moderno, que, tendo uma alma, não aceita transformar-se em mera mercadoria.

A narrativa de *As parceiras* e *O ponto cego* traz inscrita, nas entrelinhas, que a arte talvez possa ser uma das formas de sublimação das nossas angústias, sugerindo, assim, questionamentos como: qual seria o papel do artista, hoje, ao transportar e transfigurar, através da arte, a experiência do ser humano, neste ambiente em constante desintegração em que vivemos? Será revelar uma ponte entre o passado e o presente para entendermos as contradições que impregnam a vida moderna; ou, talvez, a reflexão que a arte sempre viabiliza:

compreender e enfrentar as forças, que nos fazem ser o que somos, assim, voltaremos a tomar contato com uma cultura modernista admiravelmente rica e vibrante que brotam dessas lutas; talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XXI.⁴⁹

O romance *O ponto cego* remete-nos ao advento de um outro olhar, o qual sugere focar o novo homem que, impregnado pelas contradições desse ambiente de incertezas, terá de distanciar-se do radicalismo para buscar, em sua autodescoberta, valores que possam estabelecer outros referenciais para a nova realidade insustentável imposta ao homem moderno.

⁴⁹ Cf. BERMAN, Marshall, p. 35.

A rememoração das histórias familiares pelos protagonistas dos romances *As parceiras* e *O ponto cego*, busca de forma insistente um retorno às origens, como um processo de elucidação e resgate do passado, que possibilite aos protagonistas viverem o momento presente que lhes parece negado. Passado e presente estão interligados na rememoração, ambos parecem influir no momento “agora” da vida dos protagonistas, e determiná-lo. Esse movimento de resgate traçado pelo texto, nos reenvia à reflexão de Lúcia Helena, quando sugere que a escritora aproveita a crise dos protagonistas para promover um diálogo “entre nossos mitos e nossa história”⁵⁰, para elucidar esse processo de uma sociedade em transição, regida pelo choque de forças opostas (o mundo agrário e o encontro com o mundo industrial), o advento de uma nova realidade que transforma por completo a forma de viver.

Deste modo, o texto da ficcionista parece apropriar-se dessa sensação de desconcerto em que vivemos, para elaborar a narrativa ficcional. Esta, parece ser a estratégia possível encontrada pela ficcionista para representar sonho e realidade, aparente e oculto, avesso e superfície. A conjunção do ficcional integrado com a experiência da realidade de um mundo descentrado, parece ser a realidade da sua ficção. Quanto mais destaca o imaginado, a representação do real, que é a ficção, mais realidade confere ao fictício microcosmo textual e seus habitantes. Quanto mais se volta para mostrar o oculto, mais revela a superfície, a absurda realidade do mundo contemporâneo que se insinua tão semelhante a uma história fictícia.

⁵⁰ HELENA, Lúcia, op. cit. p. 111.

CAPÍTULO II

NAS TEIAS DA CRIAÇÃO

Personagens arrastam-se de longe não conseguem morrer, e querem que eu as convoque (LUFT, Lya. *O ponto cego*, 1999).

2.1 Um perfil de perdedores

Toda obra de arte traz, em sua essência, um testemunho do seu tempo, embora não possa reproduzir a realidade. Partindo dessa premissa, podemos dizer que, o artista sempre interpreta, reinventa o real, e nisto faz explodir múltiplos ângulos dessa realidade. Quando cria realidades possíveis, suscita significações possíveis e, assim, gera seres possíveis; toda a construção ficcional é produto da criação de um artista, um ser humano que brinca de criador, uma espécie de Deus do faz-de-conta que constrói mundos e determina os destinos dos seres que vão habitar o microcosmo por ele criado. Talvez os meios utilizados para a construção dos personagens estejam relacionados à magia sugerida por Beth Brait quando diz que o artista é “como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão [...] a fim de engendrar suas criaturas”.⁵¹ E o crítico em contato com esse universo textual, tentará definir os métodos de criação que levaram a conceber, artificialmente, os seres-personagens, os quais de uma forma ou de outra, estão revestidos de experiências reais do artista.

À medida que o artista busca traduzir um testemunho de seu tempo, ele almeja, a seu modo ser fiel a essa realidade e, desta forma, compõe os personagens segundo uma certa lógica que suscite a impressão de “seres integros e coerentes, por meio de

⁵¹ BRAIT, Beth. *A personagem* 2. ed. São Paulo: Ática. 1985. p. 52 .

fragmentos de percepção e de conhecimento que servem de base à nossa interpretação das pessoas”⁵², ou seja, o ser fictício mantém vínculos com a realidade matriz, pois está revestido de características que podem refletir a realidade individual do artista ou do mundo que o cerca.

Para Antonio Candido, a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu, graças aos recursos de caracterização que o artista privilegiou para construir seu personagem.⁵³

Em *O ponto cego*, a autora nos possibilita vislumbrar as fendas por onde se desvela a construção ficcional, muitas das quais dadas pela vivência pessoal: “coisas que vi, ouvi, li, sonhei, percebi de passagem na rua, no supermercado. Coisas que imaginei vagamente”.⁵⁴ Desse modo, a escritora segreda que para compor os seus personagens, valeu-se das experiências vividas ou observadas no cotidiano, na paradoxal existência dos seres. Embora esteja ciente de que o personagem é um ser fictício e de que o verossímil decorre da organização estética dos elementos que compõem a narrativa: personagens, situação, idéias dominantes, seres fictícios que dão a impressão de reais pela conjugação de todos os valores que os compõem pois, “a criação literária repousa sobre este paradoxo, [...], algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”⁵⁵, como lembra Antonio Candido.

Os personagens dessa narrativa parecem tangidos pelas inquietações e questionamentos referentes às experiências que eclodem na maturidade. Coincidentemente, faz-se necessário lembrar que a ficção da escritora é obra da maturidade, e esta narrativa traz inscrita, em sua essência, dúvidas e medos que afloram neste período em que o ser humano não só avalia o saldo de perdas e ganhos em suas vidas, como se vê frente à realidade inevitável das ausências que começam a se impor, a distância da exuberância da juventude e a percepção da proximidade das experiências das perdas e ausências irreparáveis, que vão lhes dar uma outra dimensão de valores.

⁵² CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. In: *A personagem do romance*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 61.

⁵³ Ibidem, p.59.

⁵⁴ LUFT, Lya apud, BRAIT, Beth, op. cit. p. 81.

⁵⁵ CANDIDO, Antonio et al., op. cit. p. 55.

Os seres-personagens da ficcionista deixam transparecer, assim como os personagens de Clarice Lispector, em *Laços de Família*, e os de Lygia Fagundes Telles, em *Ciranda de Pedra*, a consciência de que, se a vida oferece alternativas, particularmente em relação à aceitação ou recusa do mundo social em que o ser humano vive, há sempre tensão entre a liberdade que temos de optar e as condições sociais (naturais, culturais, psíquicas) que nos determinam. Os personagens desses romances, de modo geral, parecem ter essa consciência de que se a vida propicia algumas escolhas, por outro lado, existe o inevitável, sobre o qual não podemos optar. A consciência dessa totalidade de forças parece ser o que direciona a vida dos personagens e os coloca ante o problema da brevidade da existência e a precariedade do ser humano frente ao imponderável que se impõe a todos indistintamente.

Os seres, presentes nesse universo caótico, não se confrontam apenas com seus demônios interiores, mas também com a frustração de se saberem incapazes de integrar-se à sociedade em que vivem por sua condição de diferentes, por não se ajustarem aos valores por ela estabelecidos. A diferença institui a condição marginal que estabelece o inexorável desencontro com a vida. Assim sendo, vamos penetrar num microcosmo de desencontros, de marginalizados, e infelizes, como o tio que perdeu a família, a avó que enlouquecera, o pai que só lembra da filha querida morta, a mãe submissa, mesmo sendo a dona de todo o patrimônio da família, as tias alheadas e ensimesmadas em seu círculo protetor, um menino estranho, perdido em suas indagações, uma irmã arrogante e solitária. Uma narrativa que explora as imagens de todos esses “eus” encurralados em seu pesadelo interior. As projeções das perdas dessas consciências acuadas em si mesmas constituem a fonte geradora dos temas que Lya Luft desenvolve.

Esse processo de escavação no interior humano abre o espaço fundamental de questionamento da grande alegoria que a escritora desenvolve, em sua reflexão acerca da consistência humana enquanto ser existencial, enquanto essência constituída. Talvez essa reflexão possa reconstituir o fio que nos foi cortado, restaurando-se o vínculo, talvez possamos perceber o que fomos, o que nos tornamos, e o que desejamos ser. Esse processo de desvelamento da interioridade humana e suas múltiplas faces tem sido uma temática recorrente na ficção da escritora, pois “a literatura firma-se como um meio privilegiado de

exploração e de conhecimento da realidade interior, do eu profundo que as convenções sociais, os hábitos e as exigências pragmáticas mascaram continuamente”.⁵⁶

Vera Queiroz também identifica os personagens da ficcionista como “uma galeria de personagens trágicos [...]: os loucos, os pervertidos, os anões, os retardados”⁵⁷, esse perfil de personagem já se configura no primeiro romance. Segundo a própria escritora, sua ficção traz à tona uma “legião de perdedores” e seu papel parece-lhe ser o de propiciar que “através de mim fale a voz mais desvalida [...], a dos aflitos, dos convulsionados, dos que sofrem mais. Na literatura e na vida esse é o meu papel”.⁵⁸

Assim, a seus personagens se aplica a observação de Benedito Nunes às criações ficcionais de Clarice Lispector, que

encaminham-se para registrar, (como em Clarice), lugares e momentos destes modos de ser individual e coletivo, mapeando conceitos e questionando os limites de tais marcos topográficos na procura de uma identidade.⁵⁹

Eles vão compor o perfil dos perdedores, “uma doida bonita, asseada, mansa, escrevendo e murmurando entre rendas e alfazema”⁶⁰, a matriarca louca Catarina do romance *As parceiras*, a imagem inaugural desse grande painel de naufragos e perdedores incapazes de se ajustarem às referências culturais disponíveis para constituir uma identidade.

Caio Fernando de Abreu salientava esta questão, já em 1984, quando dizia que Lya Luft continuava fiel ao que afirmava no romance *As parceiras*: “choro pelos acoitados, os desamados, os dúbios, que não conseguem amar dentro do esquadro alheio”.⁶¹

Com efeito, o perfil dos personagens é marcado pela perda e em torno deles, dos inadequados alijados dos vínculos familiares que se organiza e se ilumina, esse insólito universo de traumas que prepondera nas narrativas de Lya Luft.

⁵⁶ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 109.

⁵⁷ QUEIROZ, Vera. A paixão da morte (A personagem feminina nos romances de Lya Luft). *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ordec, n. 101, 1990. p. 114.

⁵⁸ LUFT, Lya. *Reunião de Família*, op. cit. (contra-capá).

⁵⁹ NUNES, Benedito. A cidade sitiada: uma alegoria. In: *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973. p. 17-23.

⁶⁰ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit, p. 53.

⁶¹ ABREU, Caio Fernando de. Frestas da memória. *Revista Isto É*, São Paulo, 25 abr. 1984. p. 64.

Em *As parceiras*, a trágica estória da matriarca louca, a enredar os demais personagens, todos parecem presos ao estigma da identidade perdida, da loucura, da perversão, da homossexualidade, da maternidade falhada. A ciranda das faltas vai definir a trajetória de eterna busca desses seres, que, ao esboçar suas estórias vão delinear a existência dos não-férteis para a vida, como Catarina, a louca, exilada em seu sótão, presa aos desmandos de um marido pervertido. Essa infertilidade para gerar seres perfeitos faz dela mãe de uma fanática religiosa, como Beata (Beatriz), ou de um ser, alheado como Norma, que embora tenha duas filhas (Vânia e Anelise) é uma eterna menina fechada em seu mundo particular, “na sua maneira etérea e infantil”.⁶² É também filha de Catarina, a figura grotesca Bila (Sibila) que nasce anã e retardada.

Anelise, neta de Catarina, perpetua a saga da avó, de gerar seres inaptos para vida. Após sucessivos abortos, nasce Lalo que “pouco diferia dos enterrados sem rosto e sem nome”.⁶³ Estes aleijões humanos extrapolam os limites do romance *As parceiras*, aparecendo em romances posteriores; por exemplo na figura de Berta, em *Reunião de família*, a empregada pervertida que coleciona retratos de mulheres nuas, ou de Gabriel, de *Exílio* um farrapo humano que enlouquece ao assistir o suicídio da mãe. A infertilidade dos personagens, não se restringe só à incapacidade de gerar um ser perfeito, mas à inaptidão para gerar qualquer atitude que proporcione alegria ou que suscite algum prazer.

Os personagens parecem impedidos de assumir papéis na vida: como mães, pais ou profissionais, são seres inaptos para uma vida de realizações positivas. Nas diferentes narrativas predominam imagens desses seres decadentes e incapazes de agir no mundo, como a avó louca de *As parceiras* e seu marido um pervertido sexual, fechado em seu círculo de poder impondo a todos uma vida de terror e medo; em *Exílio*, a rainha exilada, uma mãe alcoólatra e suicida e sua filha, a Doutora, que traída pelo marido abandona a profissão de médica e o filho para refugiar-se na “casa vermelha” a fim de resgatar na solidão do auto-exílio a identidade dilacerada, ou o pai, o professor de *Reunião de família*, um ditador que impõe terror aos filhos; ou Aretusa, a professora com tendências homossexuais que, ao alimentar a paixão de uma aluna, acaba por promover uma tragédia.

⁶² LUFT, Lya, *As parceiras*, op. cit. p. 30.

⁶³ Ibidem, p. 123.

No romance *O ponto cego*, temos a recorrência de um mesmo perfil de seres-personagens já delineado na obra *As parceiras*; há no romance um mesmo curioso retrato familiar de inadequados, como a avó louca, as tias alheadas e infantilizadas, o tio desiludido, os filhos desajustados e perdidos em consequência de uma mãe omissa, e um pai prepotente e imoral, detentor do poder sobre o destino de todos os familiares. O comum a toda essa galeria de personagens, homens, mulheres e crianças, é pertencer à mesma estirpe de estranhos a si mesmos, estrangeiros ao próprio círculo familiar, seres isolados e infelizes.

São personagens que parecem estar sempre retidos num espaço interior, a remoer uma vida vazia, limitada às estreitas dimensões a que se confinam. O auto-exílio é uma forma de se afastar da família, que parece gerar todos os seus conflitos, como Anelise, que busca o isolamento da casa de praia para rever a genealogia familiar de infelizes e desajustados. Os personagens desses romances estão sempre a rememorar suas histórias numa constante tentativa de quebrar o eterno ciclo da experiência da dor.

Os habitantes desse mundo parecem intuir que o destino envolve a todos os seres, pois, como se indaga o narrador de *O ponto cego*, todos têm que se submeter, aos desígnios de seu destino, os que existem realmente e os que foram inventados:

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 – portanto eu só pensei estar optando, apenas me adonei da minha própria fatalidade?⁶⁴

Os personagens desses romances revelam a mesma essência fragmentária e incompleta dos seres reais, dando maior aproximação entre ficção e realidade, confirmando assim as palavras de Antonio Candido:

ao abordar as personagens de modo fragmentário, (o escritor) nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes.⁶⁵

Embora não estejam descritos fisicamente com a clareza necessária, com um rosto determinado, no desenrolar de suas trágicas histórias, seus perfis vão se delineando

⁶⁴ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 127.

⁶⁵ CANDIDO, Antonio et al., op. cit. p. 58.

retratos que espelham imagens de sua interioridade, em impressões comuns a todos os seres, no momento em que se deflagra o desespero, no instante em que são consumidos pelo sofrimento. O narrador de *O ponto cego* assim se refere ao tio: “Tio Nando é um homem esquivo e calado, tem dois olhos e são pretos, e deles escorre uma tristeza permanente”.⁶⁶ A densidade com que a narrativa descreve a dor vivida pelo personagem revela não só contornos de uma forma física, como exterioriza uma interioridade que espelha seu sofrimento.

Os personagens que atuam em *O ponto cego* não têm nome (somente Tio Nando e Leticia, que estão mortos real ou simbolicamente). E deste modo, o não nomear os personagens, elemento fundamental sob o ponto de vista sociológico e jurídico, para identificação e especificação do indivíduo, evidencia um ato de destituição de identidade que nega a condição de sujeito, impondo-lhes a condição de um modelo arquetípico (de mãe, pai, filho). Assim, o nome comum tornado próprio, grafado apenas em letra maiúscula, configura a negação, a impossibilidade de uma identidade própria dentro dos padrões delimitados culturalmente pela instituição patriarcal. Deixando de dar um nome próprio aos personagens, mas designando-os pela função na hierarquia familiar, a autora talvez não aluda, precisamente, ao desmanche do personagem a que se propõe o romance moderno, mas produz um efeito que Bourneuf caracteriza como o de criar “uma imagem da condição humana, tornada, pela freqüência, um estereótipo”.⁶⁷ Desse modo, a narrativa delinea personagens estereotipadas, meras máscaras destituídas de personalidade, que lembram os papéis impostos a qualquer família na sociedade contemporânea, ainda em busca de si mesma, enclausurada em seu casulo protetor.

Criados pela imaginação, enredados pela estória narrada, invocados pelo narrador, os personagens vão tomando formas que nos dão a impressão de verdade existencial, ao delinarem imagens de homens, mulheres e crianças, física e emocionalmente isoladas, incomunicáveis, em seu universo particular. Essa característica, evidenciada nos personagens, espelha uma das grandes dificuldades dos seres humanos contemporâneos. E, desse modo, tal incomunicabilidade pode ser vista como um recurso utilizado pela ficcionista para a elaboração de seus personagens, seres fictícios que ganham feições de humanidade, a partir da seleção de determinados traços e de um meticuloso

⁶⁶ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit, p. 94.

⁶⁷ Cf. Isto é afirmado a propósito de romances de Kafka e Borges. BOURNEUF, Roland; OUELLET Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 167.

trabalho de linguagem, diminuindo, assim, a distância entre o universo textual e o mundo real. Confirma-se o que diz Antonio Candido sobre a criação, “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através do personagem”.⁶⁸ São esses reflexos de humanidade que enriquecem a impressão de veracidade dos personagens, mesmo quando nos dão a impressão de se distanciar do verossímil, como o Menino (personagem) da obra *O ponto cego*.

Sabemos que uma das grandes tragédias do ser humano é a dificuldade de comunicação. E estas narrativas descrevem, obsessivamente, seres incapazes de se comunicar, de se relacionar, personagens que parecem cercados pelo trágico da existência, retidos no silêncio de sua interioridade, incomunicáveis com o mundo, isolados em suas perplexidades.

Ao observar essa gama de personagens, podemos afirmar que, no texto da ficcionista, as funções atribuídas aos personagens confirmam a importância do personagem para a organização da narrativa. Já em *As parceiras*, constatamos que, no texto, os personagens constituem elementos fundamentais e indispensáveis, porque são os agentes da ação, e porque, muitas vezes, revelam-se como centro da ação narrada, o eixo em torno do qual se organiza a narrativa, como explica Lauro Junkes.⁶⁹ Nessa narrativa, feita em primeira pessoa, necessariamente o personagem está envolvido com os acontecimentos narrados, e tudo é visto e revelado através desse olhar. O protagonista, “arcando com a tarefa de conhecer-se e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens”⁷⁰, nos leva a um passeio aos insondáveis abismos que habitam os seres deste universo de faz de conta e busca revelar através da palavra escrita, as entranhas da dor.

A narrativa dá voz a essa luta silenciosa travada pelos personagens, perdidos entre o mundo exterior, conservador, fechado em suas regras e normas, e o mundo interior, conflituoso, de onde parece não haver saída. Tais seres estão sempre emparedados entre esses dois mundos, o latente e o manifesto, isolados em suas tragédias, cerceados pela incapacidade de se comunicar. São desajustados, uma legião de inaptos para a vida, mas não desistem da árdua caminhada em busca de si mesmos, ou de uma forma de exorcizar seus fantasmas.

⁶⁸ CANDIDO, Antonio et al., op. cit. p. 55.

⁶⁹ JUNKES, Lauro. *A personagem de ficção*. Florianópolis, 2002. p. 1 (mimeo).

⁷⁰ BRAIT, Beth, op. cit. p. 61.

Na construção desses personagens que se situam tão próximo às impressões do real, observa-se que se revelam uns pelos outros, de tal forma que esta rede “estende-se também aos lugares e objetos”⁷¹, como propõem Bourneuf e Ouellet. Trata-se de personagens tão contundentes, numa rede de vínculos e configurações próxima do real, que o leitor vivencia as experiências dos personagens com a intensidade e concretude da própria vida. A narrativa da ficcionista dá essa impressão de vida, por dramatizar, de forma recorrente o mesmo tortuoso caminho de um personagem, cujo perfil se repete, com poucas alterações, de romance para romance.

Estamos sempre revendo nos textos de Lya Luft um mesmo perfil de personagem por repetir sistematicamente as mesmas imagens de homens mulheres e crianças divididas entre ser e parecer, submissos à tradição patriarcal em sua dinâmica de obediência a valores que os marginalizam na medida em que não conseguem se adequar aos padrões de um modelo proposto. O texto da ficcionista, ao privilegiar um processo recorrente na composição do personagem, contribui para produzir traços de uma feição própria que particularizam o perfil de seus seres-personagens .

Os personagens dos romances examinados criam efetivamente um efeito de real, pois a autora parece ter captado e projetado, em seus personagens, a essência de forças que regem a existência humana em sua conflituosa relação com o contexto familiar opressor. A contundência dessa relação é assim expressa por Anelise de *As parceiras*“ [...] somos todos umas ligações descosidas, assim era comigo e meus pais, com minha irmã, com todo mundo. Seres vagos menos que anjos. Uns coitados”⁷²e deste modo a narrativa de *As parceiras* e *O ponto cego* transborda na arte de construir situações humanas com a consistência que produz o efeito de uma existência real.

Esses seres estrangeiros ao próprio mundo familiar personificam o estranho, são seres perdidos, divididos, que incorporam os alijados dos padrões convencionados culturalmente, do ser homem, e do ser mulher, impostos como modelo referencial; ao não se adequarem ao modelo referencial necessário para viver em sociedade, voltam-se sobre si mesmos, na tentativa de elaborar sua insuficiência em relação ao mundo que os cerca.

⁷¹ BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real, op. cit. p. 201.

⁷² LUFT, Lya, *As parceiras*, op. cit. p. 135.

Esses seres, estrangeiros ao próprio meio familiar, criados pela autora, escancaram a crise que vem abalando os alicerces da família, desde o século XIX, como lembra Ana Maria Ciccacio.⁷³

Mas esse intrincado universo textual dá ares de não oferecer muitas possibilidades de saída, quando se observa o aprofundamento dos abismos pessoais e sociais das relações humanas perdidas no torvelinho feroz das necessidades que os arrastam.

Catarina Von Sassen, de *As parceiras*, é o personagem inaugural de uma cadeia de estranhos e perdedores que encenarão o trágico da existência humana. Essa imagem é quase uma constante nos personagens da escritora, plasmando em suas obras ficcionais, a figura do perdedor, do estranho ao mundo e a si mesmo. E desse modo, mostra que Vera Queiroz não exagerou ao definir os personagens da escritora, como integrantes de uma galeria de trágicos.

2.2 Entre o sonho e o real

Fazer ficção é vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo, misturados com minha imagem refletida na superfície (LUFT, Lya. *O rio do meio*, 1996).

Embora não se pretenda, como vimos, discutir os conceitos de ficção em oposição à realidade, mas a relação inquietante do texto da ficcionista frente à realidade, neste momento faz-se necessário lembrar algumas reflexões em relação ao que se pressupõe como real e fictício.

O real é compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência. [...]. Real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado no texto. O fictício é, [...] compreendido como um ato intencional, para que, acentuando o seu “caráter de ato”, nos afastemos do seu caráter, dificilmente determinável, de ser. Pois, tomado como o não real, como mentira ou embuste, o fictício serve sempre como conceito antagônico a outra coisa, com o que antes se esconde do que se revela a peculiaridade do ofício.⁷⁴

⁷³ CICCACIO, Ana, Maria. *Jornal da Tarde*, 8 ago. 1998. Caderno de sábado. [sábado @ jt.com.br](http://sábado@jt.com.br). 8 nov. 1999. p. 2.

⁷⁴ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed., v. 2, Rio de Janeiro: Alves, 1983. p. 412-3.

O tom confessional insinuado pela narrativa lembra um bate papo informal entre amigos cúmplices das mesmas inquietações, esse tom de intimidade em voz baixa ao qual Rubem Braga alude.⁷⁵ Ele confere ao texto essa impressão de uma conversa íntima entre amigos na qual o leitor se insere como se fosse mais um entre outros confidentes que comungam das mesmas dúvidas e expectativas, assim, como suscita a impressão de veracidade a esse mundo narrado.

E deste modo, a narrativa em primeira pessoa consolida esse tom aparentemente confessional, que nos remete ao pensamento de Jean Lescure, ao se pronunciar em relação à arte do pintor Lopicque, quando diz que: “O artista não cria como vive, mas vive como cria”.⁷⁶ Esta perspectiva talvez seja um dos componentes mais significativos do texto da ficcionista, quando o imaginário adquire um predicado de realidade em função do tom confessional, mesmo em um texto que revela a face absurda do mundo, quando na voz de um menino em *O ponto cego*, brota uma reflexão tão significativa: “Com a matéria da minha solidão fabriquei um amuleto, um objeto mágico. De mentira ou de verdade, que importância tem? O que eu imagino se abre para mim sem restrições nem limites”.⁷⁷

Tanto em *As parceiras* como em *O ponto cego* vemos que a trama remete a um intrincado mundo das fatalidades pela exposição de um mundo interior marcado pelas angústias de uma sociedade em constante transformação, confirmando as ponderações de Berman em relação à vida moderna, que tenta “superar as pressões esmagadoras [...], as misteriosas distorções os abismos sociais e pessoais, em cujo interior todos os homens e mulheres modernos são forçados a viver”.⁷⁸ O abismo em que vivemos exige adaptações para as quais não estamos preparados, deste modo, amadurecer, efetivamente, segundo a autora, será “retirar os rostos e as peles e começar a ver no espelho o verdadeiro eu – onde se lê uma severa contabilidade de gastos e lucros, saldos nem sempre tranquilizadores. Quanto de amargura, quanto de bom-humor sobrou, quanta capacidade de renovar-se?”.⁷⁹

⁷⁵ BRAGA, Rubem, op. cit.

⁷⁶ LESCURE, Jean, apud BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes: 2000. p. 17.

⁷⁷ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 38.

⁷⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar (Aventura da Modernidade)*. São Paulo: Cia das Letras, 1986. p. 20.

⁷⁹ LUFT, Lya. *O rio do meio*, op. cit. p. 37.

Em *O ponto cego* a ambigüidade da linguagem que caracteriza a narrativa emerge através do porta-voz dos questionamentos: o narrador e protagonista, o menino que na busca do entendimento do mundo que o rodeia, parece propor a desestabilização das certezas aparentes, quando questiona a realidade despida das máscaras das aparências e traz à tona um mundo que parece ser tangenciado pela desrazão, e deste modo faz emergir o mundo interior obsessivo, fonte de medos e frustrações que cerceiam a existência dos seres(e)-personagens. Assim, “o discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa”.⁸⁰

A narrativa de *O ponto cego*, à medida que nega os valores socialmente aceitos pela hierarquia patriarcal, revela um outro ângulo do olhar para a realidade que cerca os personagens, abrindo outras possibilidades de perceber a essência, quando penetra o universo da interioridade dos seres, espaço onde se oculta todo o drama dos personagens. O menino, ao ponderar sobre suas peripécias, parece consciente do mundo que o cerca e do que tenta construir, quando esclarece quais são as suas possibilidades:

no fim terei duas saídas: explodir porque a pele ficou pequena demais, rebentar em merda ou sonho. Ou implodir, desabar dentro de mim, ao peso do tempo sem controle. Nem todos esses médicos perplexos vão conseguir resolver o meu problema: porque eu desafiei o convencional, arranquei uma pequena pena daquelas grandes asas – o que fiz não se pode revogar.⁸¹

Embora os temas inscritos por esse microcosmo de desajustados em *O ponto cego* encenem o lado conflituoso da experiência de existir, essa temática é vista com a serenidade de quem já tivesse exorcizado, antes da escrita, os medos e traumas dissecados pela narrativa.

A contundência do mundo ficcional está intimamente ligada a essa sensação de uma reflexão de experiências do cotidiano, vivido ou observado. Embalado pela magia do imaginário, que consolida em seu texto através da palavra, que conserva esse tom da “criança bruxa” que, perplexa e perguntadeira diante da vida e seus inomináveis paradoxos, arquiteta um microcosmo com o encantamento próprio daqueles que acreditam na força criadora e reveladora da arte.

⁸⁰ EAGLETON, Terry. *O que é literatura?* In: Teoria da literatura: uma introdução. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 4.

⁸¹ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 126.

A introspecção parece caracterizar o caminho de todas as buscas realizadas pelos personagens desse universo.

Segundo Maria da Glória Bordini, a forma como a ficcionista dispõe do discurso relatado, o chamado discurso indireto livre, filia a autora:

à grande família dos narradores do fluxo da consciência como Marcel Proust ou Virginia Woolf (de quem Lya é tradutora), em que as personagens pouco falam oralmente, mas mostram suas falas interiores, ora através de suas próprias mentes, ora por meio de um narrador que diz ao leitor o que elas sentem e pensam e o que nelas se reflete no mundo.⁸²

O romance *O ponto cego* consolida o microcosmo de *As parceiras* quando delineia um mundo caótico que se desagrega, ao explorar o mesmo ambiente asfíxiante do contexto social familiar através do jogo dos contrastes (essência x aparência, homem x mulher, loucura x sanidade, vivido x imaginado, vida x morte), a luta contundente entre forças opostas, em que ações e discursos remetem para uma dicotomia inconciliáveis entre aparência e essência.

Desconfio que meu Pai também está doido e isso me dá muito medo, porque afinal ele controla a minha vida. [...]. Quando essa minha irmã substituta era muito pequena, ele a ignorava ou lhe batia. Até que a filha amada, a alegria, morreu: só lhe restou essa, e todo amor e a culpa e o medo se concentraram nela, para seu bem, para seu mal.⁸³

Esta relação de constante duplicidade invocada pela narrativa é uma das estratégias do fazer literário de Lya Luft. O efeito resultante desse permanente jogo dúplice vai se afastando de uma impressão de realidade para se confundir com uma reprodução da realidade. Ao delinear, nesse jogo de contrastes uma procura existencial humana, a se revelar nesse jogo instigante de forças dúplices, os conflitos e enigmas que sustentam as tensões do cotidiano, o texto traz à tona a verdade cultural silenciosa implícita que cerceia a existência real humana. Na voz dos narradores tanto de *As parceiras*, como de *O ponto cego* a afirmativa de um mesmo mundo. “Fiquei com muita pena da minha irmã: traída, desamada, num silencioso desespero guardando as aparências do casamento”.⁸⁴

⁸² BORDINI, Maria da Glória, op. cit. p. 19.

⁸³ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 64-65.

⁸⁴ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p.48.

Se eu era o definido precário, minha Mãe era 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.⁸⁵

O microcosmo construído pela narrativa de *O ponto cego* nos coloca diante de um mundo absurdo,

cada dia sinto que fiquei alguns milímetros diferente. Um pouco maior? Menor ainda? A pele muda de textura, tudo me dói. Se eu continuar crescendo, ao contrário do que projetei, mas minha pele não se estica? Se ela rachar e se fender [...] se eu explodir?⁸⁶

Um mundo, no qual o narrador vai desvelando a razão que desencadearam a sua decisão de permanecer eternamente menino, na tentativa de sobreviver a um mundo, no qual só se identifica como a negação de todos os sonhos e anseios que a sociedade propaga como um ideal de ser, e este parece ter sido um dos motivos geradores do seu desejo de fugir para um outro espaço.

Com efeito, para Elódia Xavier, “a contestação aos valores patriarcais se revela em Lya Luft, de forma densa e dramática”.⁸⁷ A leitura dos romances propõe um mergulho no obscuro mundo da experiência daqueles que não cabem nos territórios estabelecidos como referenciais de uma identidade: o de ser mulher ou de ser homem, determinados pelo discurso patriarcal dominante. A escritora expõe, com coragem reflexões ainda silenciadas, revelando um conteúdo de verdade oculto pelas aparências que sustentam a realidade

Seus textos desarticulam o paradigma da representação da família patriarcal, que estipula diferentes valores a crianças e adultos, velhos e jovens, normalidade e loucura, mulher e homem, e subverte essa ordem de valores dando voz aos desvalidos, pois são eles que questionam esses princípios estabelecidos. Expondo a representação da diferença a partir de um espaço inusitado, confronta não só uma relação por oposição em que identidades e diferenças são maximizadas, como também propõe brincar com os limites entre real e ficção, evidenciando, nesse jogo opositivo, que tais conceitos e valores em que

⁸⁵ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 18-19.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁷ XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: *Tudo no feminino*. Rio de Janeiro: Alves, 1991. p. 2.

são medidos os seres são, na verdade, lógicas produzidas pelo discurso. Embora o texto não suscite a preocupação de filosofar ou estabelecer doutrinas, deixa, no entanto, ressoando no leitor uma certa inquietação quando externa os restritos papéis sociais a que são condicionados os seres à revelia de sua vontade.

O mundo em que os personagens atuam é marcado por desajustes. O espaço onde estão inseridos os personagens é o interior da casa; as narrativas vão vasculhar o espaço agônico, limitador da instituição familiar patriarcal, palco dessa paradoxal experiência do ambiente da modernidade em permanente desintegração. É neste espaço em mutação que os personagens se defrontam com situações-limite, onde suas vidas estão quase sempre ameaçadas por acontecimentos inesperados, que num abrir e fechar de olhos, põem abaixo as aparências em que tudo se sustentava. Essa perplexidade frente à vida, experienciada pelos personagens, está em conformidade com o ambiente moderno, o qual segundo Berman, “é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”.⁸⁸ Deste modo, o mundo em que seus personagens atuam é marcado por desajustes e incertezas.

O mundo ficcional examinado vagueia pelos territórios sombrios das relações humanas, numa sociedade marcada por relações hierarquizadas de gênero. As relações familiares, no (indepassável) espaço familiar patriarcal dessacralizado pelo texto da escritora, são elementos cruciais, gerando reflexões críticas sobre a construção de outros referenciais de identidade, desse novo homem que não se enquadra em padrões delimitados.

A propósito, a autora afirma:

a literatura não emerge de águas tranquilas: fala de minhas perplexidades enquanto ser humano, [...]. Falo de ligações que fogem às regras, escapam a qualquer padrão, [...]. Minhas ficções são a ponte sobre o fosso que separa o sonhado e o real.⁸⁹

⁸⁸ BERMAN, Marshall, op. cit. p. 15.

⁸⁹ LUFT, Lya. *O rio do meio*, op. cit. p. 14-17.

CAPÍTULO III

O NARRADOR

A visão de um Menino parecia certa: oblíqua vindo das zonas inferiores, do fundo do tempo aparentemente manobrado (LUFT, Lya. *O ponto cego*, 1999).

3.1 Um olhar estrangeiro

A ambigüidade que emerge do texto em *O ponto cego*, no delinear dos personagens não nomeados e, mais especificamente, no perfil do narrador “menino,” remete à reflexão de Lúcia Helena sobre a narrativa da ficcionista. Quando pondera sobre os motivos que geram a duplicidade conflituosa da representação, esta crítica observa a referida duplicidade no texto em si, na identidade dilacerada ou nos personagens a quem falta o lugar original, já que a maioria deles não tem um nome próprio.

Deste modo, o confronto que se estabelece dentro do espaço familiar entre as personagens masculinas e femininas remete a conflitos culturais mais profundos das questões patriarcais. A narradora Anelise de *As parceiras*, vai reconstituindo, como em um mosaico, parte de sua própria existência, a lembrança lhe traz recordações, pedaços de sua vida, que vão sendo recuperados por reminiscências, desvelando eventos significativos ou não, mas que influenciaram seu processo de formação. A memória é condição de suma importância para que esse estrangeiro sem identidade, ao reconstruir sua estória, possa constituir-se como sujeito de uma identidade. Para desenredar a trama que envolve o passado, ela constrói um enredo (histórias se contam, lembranças se escrevem), para subverter, através da palavra, o que parece determinado pelo legado do silêncio.

[...] tenho muito o que fazer: descobrir como tudo começou, como acabou. Por que acabou. Se dou com a ponta errada do fio, se descubro o lance perverso da jogada, a peça de azar, quem sabe consigo sobreviver. Tenho tempo.⁹⁰

O importante da rememoração é exteriorizar, através da palavra, o que estava contido, mas pulsa em silêncio, oculto na interioridade. A memória é tomada então, como caminho fatal, imprescindível para que o sujeito (personagem) tente encontrar a raiz de sua própria constituição. Se a protagonista, em *As parceiras*, tematiza um insistente retorno às origens, e nisso regride ao mundo infantil, quer entender o que permanece obscuro nesse conflito de imagem e identidade dilaceradas.

O narrador de *O ponto cego* está retido na infância, estabelecendo a partir dessa atitude um espaço de resistência ao modelo social referencial, quando se nega a aceitar o processo normal de seu crescimento, registrando, nessa atitude, a transfiguração do narrador no sujeito criador. A transfiguração do narrador no sujeito criador encaminha a busca da identidade como projeto existencial; caracteriza também a busca de paradigmas, a partir dos quais o artista poderá forjar a sua auto-imagem e conceber a criação.

São identidades em busca de si mesmas, corpos que procuram arrebentar os limites de uma repressão que neles está impressa como um recalque. A repetição de personagens divididos ambigualmente remete-nos à formação patriarcal do senhor, cindido entre um liberalismo frágil e o comportamento interno repressor.⁹¹

É deste espaço e desta relação conflituosa com a cultura patriarcal que emerge a força subversiva da narrativa, cuja resistência pulsa contra a autoridade da instituição familiar opressora.

Para penetrar no mundo fantasioso de um menino que insinua tudo saber, é necessário ponderar e, não se deixar enredar pela posição do menino-narrador que é explícita! “Eu sou aquele que inventa e invoca: e tudo o que assim chamei veio porque permanecia vivo”.⁹² É ele quem determina as regras e inventa conceitos e, portanto representa a construção. O narrador de *O ponto cego* se coloca na sua condição de

⁹⁰ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 18.

⁹¹ HELENA, Lúcia, op. cit. p. 107.

⁹² LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p.84.

narrador- de ser uma peça do romance –, que se inventa e se reinventa como tudo no universo romanesco. Cabe ao narrador, como sabemos, enunciar o discurso e através dele, revelar e fazer emergir esse universo ficcional.

E assim, o narrador, a princípio, parece corresponder ao nível homodiegético – entidade que narra à sua própria estória ou veicula informações colhidas da sua própria experiência diegética. Mas, ele extrapola essa conceituação quando traz à cena uma sensação de absurdo em relação ao mundo narrado e nisso seu caráter heterodiegético, – pois colocando-se normalmente em posição temporal de ulterioridade em relação à estória, manipula com desenvoltura o tempo do discurso. Faz-se necessário, assim, descrever a sua posição ante a narrativa que possa caracterizar esse narrador que se coloca numa posição dúbia.

O menino-narrador, já no parágrafo inicial, elucida seus desejos e menciona os rumos e o ritmo que pretende impor a sua estória, revelando deste modo, que o caráter de urgência da sua busca evidenciada pelo texto sem delongas, é correlata à emergência do processo das buscas pessoais.

Este narrador é um menino de imaginação fértil. Será ele o proponente a revelar as múltiplas faces desse universo ambíguo que transita entre o sonho e o pesadelo, o imaginado e o vivido. O olhar fantasioso do menino envereda pelas fronteiras do mundo vivido e o mundo imaginado, um olhar que busca o oculto, que desvenda as realidades encobertas. E deste modo, a narrativa “abre o espaço da inquietação fundamental para uma incursão pelo terreno íntimo e turvo da condição e dos vínculos humanos: quais os limites que separam o ser alguém do não ser?”⁹³ Inscrito na ordem da invenção, o narrador freqüentemente oscila entre o desejo de ser um verdadeiro escritor, dono do destino de seu personagem e a autonomia com que ele se vai tecendo, à revelia de seu autor.

O tom aparentemente confessional sugerido pelo narrador em primeira pessoa – “algumas coisas que vou contar aqui eu vi e vivi; de outras suspeitei, apanhei soltas no ar,”⁹⁴ revela um narrador sempre envolto pela duplicidade proposital dotada de segundas

⁹³ SILVA, Simone Sampaio. *Nas fronteiras do inteligível: O ponto cego*. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a mulher. In: VIII SEMINÁRIO NACIONAL DA MULHER E LITERATURA, 27-29 set. 1999. Bahia: UFBA, 1999. p. 1.

⁹⁴ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p.18.

intenções, de se fazer visualizar, de se fazer existir, penetrando no imaginário do leitor como pessoa real, fazendo-se reconhecer como parte de seu mundo e de suas vivências. O propósito desse narrador em primeira pessoa, já inscrito no romance inaugural, é estabelecer esse jogo instigante que sugere rever os parâmetros propostos como o vivido e o imaginado.

Na voz de um menino que decide parar de crescer, ao dar asas a sua imaginação, penetramos nesse estranho universo de anseios infantis que afirma uma nova ordem, um outro espaço. Esse menino carrega consigo uma estória que vai se desdobrando na singularidade de sua perspectiva ora infantil, ora clarividente:

o tempo que rói e corrói precisa ser reinstaurado, quem conta histórias pode sobrepor muitas camadas de imaginário e real pois, sabe que os limites são tênues e poderosa a liberdade com todos os seus perigos (é isso que eu faço. Eu manejo as minhas criaturas, invento e desinvento, e faço acontecer).⁹⁵

No espaço ficcional, o lugar que configurou para si, parece ser o ambiente adequado para poder observar e vasculhar a realidade,⁹⁶ oculto no espaço da ficção o menino percebe que pode conhecer por dentro a realidade que deseja transformar. O narrador posiciona-se a partir de um lugar social definido, o da oposição aos conceitos e imposições estabelecidas como modelo de realidade familiar, instaurando a partir dessa posição a passagem para um outro universo, ao ingressar no mundo da ficção através do imaginário fantasioso de um menino que idealiza a possibilidade de refazer a sua estória familiar.

A narrativa desse romance resulta de um novo olhar, que, na busca de referenciais para constituir uma identidade, vai projetar do seu ângulo de visão novas imagens para estórias esgotadas. A propósito do olhar, Nelson Brissac Peixoto mostra não ser mais possível a concepção tradicional, que a partir de um ponto de vista, pressupunha uma identidade e um significado intrínseco das coisas. Segundo o autor, vivemos um tempo onde já não é mais possível construir nos padrões da arquitetura tradicional, pois ela constrói a representação. A arte contemporânea busca na figura do anjo – a criança que

⁹⁵ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 16.

⁹⁶ Como sabemos tudo num texto ficcional é ficção. Mas nos textos em estudo é imprescindível evidenciar esta relação opositiva que o texto suscita entre mundo imaginário e mundo vivido. Pois para Wolfgang Iser, a ficção toma predicado de realidade quando: “no ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que lhe é própria e adquire, [...], um predicado de realidade”. ISER, Wolfgang, op. cit. p. 386.

também representa a figura do estrangeiro —, a presença do ponto de vista de uma criança para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário e, assim buscar no mundo uma identidade, um lugar. E neste aspecto, o menino narrador do romance *O ponto cego* representa essa busca da narrativa contemporânea; como se vê no início do romance, o ponto de vista do narrador é explicitado: “O ponto cego é um fenômeno de 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”.⁹⁷

A partir do contexto doméstico e cotidiano, à medida que as personagens envolvem-se nas teias misteriosas que circundam a vida e os destinos humanos, caem às máscaras, expõem-se as feridas, o familiar e o estranho emergem dentro do espaço doméstico.⁹⁸

Dessa essência se faz a narrativa do romance *O ponto cego*, o narrador, o estrangeiro emerge de dentro do espaço familiar. O menino-narrador vai, ao longo da narrativa, esboçando suas inquietações e insatisfações em relação à ordem familiar e nisso revelando que a instituição familiar patriarcal é a matriz geradora de uma grande ameaça para aqueles que defrontam com a impossibilidade de identificar-se com os padrões referenciais disponíveis. A instituição familiar e seus referenciais falidos promovem a sua fuga da realidade para a ficção, o espaço onde se refugia para buscar, no imaginário artístico, a possibilidade da autoconstrução.

O enredo da estória familiar, em princípio, dá-nos a impressão de ser revelado na singularidade da perspectiva infantil, mas no transcorrer da narrativa flui para indagações, cuja complexidade distancia-se do universo de um menino, quando revela no jogo entre o conhecido e o desconhecido, o pragmático e o fantasioso que caracteriza o criador do enredo que: “nesta altura e deste ângulo, mexo com o tempo e o lugar, enfio personagens aqui e ali, vou povoando as entrelinhas e alinhavo histórias paralelas. Aqui eu sou o dono, aqui eu tenho o mando”.⁹⁹ Dando a entender, que o menino-narrador é um instrumento da arte que brinca com o poder da criação, e, nesse brincar, externa uma posição indagativa em relação aos valores de poder entre os indivíduos, entre a vida e a arte. Sua brincadeira imaginativa deixa transparecer que o jogo da criação encaminha-se para indagações cuja complexidade parece distanciar-se do universo infantil.

⁹⁷ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 11.

⁹⁸ SILVA, Simone Sampaio, op. cit. p. 2.

⁹⁹ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 45.

Nessa linguagem de um criador de enredo duplos, os fatos que ocorrem e os fatos que sua imaginação vai elaborando, “eu que manejo os cordéis, eu decidi, parar de crescer”,¹⁰⁰ o narrador vai construindo imagens que projetam o jogo da representação da criação literária em contraponto com o jogo da vida. Assim, surge a narrativa do romance, quando o menino narrador, rebelde-estranho “aos vínculos e às comunidades,¹⁰¹ ao se deparar com a impossibilidade de identificar-se com os referenciais disponíveis, rebela-se contra a realidade. “Eu não queria ser como meu Pai, que pensa que tudo sabe mas deixa escapar o essencial”.¹⁰² A consciência que o narrador tem da realidade familiar motiva o seu desejo de tentar destruir a realidade visível e a encoberta pelas aparências para inventar e estabelecer uma outra representação de realidade, sob outros parâmetros em um outro espaço.

Para o narrador, tornar-se adulto seria perder as únicas referências com as quais se identifica: o amor da mãe e a sua perspectiva artística. Fechar-se-iam as possibilidades de reinventar um novo horizonte, onde o diferente e o estrangeiro fossem possíveis, não poderia conter a realidade e reelaborar um mundo sob uma nova ordem de valores. O menino sugere ter percebido através da arte, a possibilidade de romper com as imposições e estabelecer uma nova ordem, que possam lhe configurar uma identidade.

Esta crise de noção de pessoa, imediatamente explicável pela influência exercida em largos sectores intelectuais e artísticos pela psicanálise pela psicologia das profundidades, tem uma matriz mais profunda e deve situar-se num contexto mais amplo: trata-se de uma conseqüência e de um reflexo da crise ideológica ética e política que vem minando a sociedade ocidental contemporânea – crise que alcançou o paroxismo com a sociedade neocapitalista dos nossos dias, dominada por uma tecnologia cada vez mais tirânica, [...] cada vez mais brutalmente desumana.¹⁰³

O fluxo da narrativa se constrói sob a ótica do estranho, do estrangeiro; o menino narrador que não encontra referenciais na figura do pai, e, identificado com a figura da mãe, opta por ficar, “[...] do jeito dele [...], alguém fora do padrão, alguém especial – ele mesmo – O menino de sua mãe”.¹⁰⁴ A identificação com a mãe, com o feminino, para o menino carrega os vestígios de uma potência gerativa, que favorece a criação.

¹⁰⁰ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 15.

¹⁰¹ KRISTEVA, Julia, op. cit. p. 9.

¹⁰² LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 16.

¹⁰³ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, op. cit. p. 278.

¹⁰⁴ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 17.

A verdade da fantasia denuncia a mentira da instituição familiar. A mãe é quem inicia o filho nesse jogo de inventar. “Mãe, onde estão essas pessoas, onde acontecem essas histórias que você me conta? [...] Tudo existe. Tudo o que a gente inventa existe, se a gente quer que exista lá no seu mundo, do seu jeito”,¹⁰⁵ a mãe revela o jogo da criação, através do enlace das brincadeiras de faz de conta, cria um refúgio para onde todos podem evadir.

A metáfora da criação artística está presente no texto, numa identificação da mãe e sua função geradora, como a força criativa da arte. A arte a gerar ao servir-se da emoção, exprime em palavras o esboço de uma nova idéia. “A escritura torna-se um refúgio que estabelece um elo indissociável entre o refúgio matricial e a função criadora, um refúgio duplamente uterino. [...] O romance [...] se constrói e se organiza com base nesse jogo de metáforas que envolvem a semente original da escrita”.¹⁰⁶ Quando, nas asas da fantasia, o menino idealiza um universo de liberdade.

Assim, quando decide parar de crescer, o narrador rompe com os vínculos do estabelecido, assinalando o tempo da ficção: “Assim eu inventei, assim eu decretei, assim é. [...]. Meu corpo obedeceu quando eu o reinventei; mas não como fora planejado [...]. Em algum momento errei a fala, fugi ao roteiro, botei fora o papel”.¹⁰⁷

O narrador tenta controlar os acontecimentos através da escrita, espaço onde passa a exercer o poder dominador do discurso autocentrado em seu desejo. Assim, deixa transparecer que o enredo é uma construção arquitetada pela sua linguagem, a qual pode ser interrompida no momento em que o narrador como sujeito da enunciação, que dela se utiliza, assim determinar. Portanto, todos os elementos que teoricamente estruturam a narrativa (história, personagens, tempo, lugar), estão subordinados ao estado de espírito do narrador, que assume os papéis, de pseudo-autor, narrador e personagem. Suas reações frente às adversidades experienciadas determinarão o ritmo e os rumos da estória. O espaço ficcional, o único espaço onde o menino tem voz e, conseqüentemente, a posse da linguagem lhe dá acesso ao poder do discurso que representa e determina o poder do mando no mundo em que vive.

¹⁰⁵ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 32.

¹⁰⁶ GARCIA, Irmã, apud COSTA, Maria Osana de Medeiros, op. cit. p. 143.

¹⁰⁷ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p.11-16.

O texto resulta do desejo de autoconstrução do narrador, de abolir as fronteiras do sistema de representação, extrapolando os limites entre a imaginação ficcional e o vivido histórico, negando-se a aceitar a divisão conceitual que se estabelece entre literatura e vida, o menino sonha afirmar, na ficção, um espaço de liberdade. E, a partir da ficção, deseja reproduzir a realidade idealizada, mas isto é impossível: existe uma distância incomensurável entre a encenação de autocriação através da escrita e o movimento que a sustenta na realidade. No entanto, o enredo pode parecer representar a realidade e sustentar a sua fantasia, mas só no plano da realidade ficcional, pois, assim como não é possível reproduzir vida e realidade, a criação ficcional só é capaz de idealizar uma ilusão de vida real. Então, o ato de contar estórias, de inventar uma realidade paralela a sua estória familiar, expressa o desejo fantasioso do narrador menino que representa uma prefiguração da criação artística. Ele acredita, assim como o artista, que “nem tudo pode ser desinventado depois que se iniciou”,¹⁰⁸ no ato da criação artística, um espaço de onde possa engendrar outras formas de entender o mundo e cristalizar transformações.

Toda a narrativa está centrada no desvelamento dos personagens; a mãe, o pai, a avó, a irmã, o tio e as tias, que tentavam adequar-se a sua máscara para atender às exigências culturais. Porém, ninguém escapou ileso aos desígnios da estrutura cultural, todos pagaram um preço ao se sujeitar ou confrontar as normas impostas. Ao tentar reescrever sua estória, o menino está ciente que há uma luta contra o tempo na tentativa de encontrar respostas ou formas de escapar de tais imposições que determinam o silêncio à linguagem. O narrador percebe que todos os membros da família estão esmagados pelos limites do estabelecido.

No texto que escreve a casa, o cotidiano familiar, será o palco dos seres destituídos de suas identidades (Mãe, Tias, Avó, Menino, Irmã), personagens que, ao longo da narrativa, desempenham seus papéis, refugiam-se na loucura, acomodam-se no cotidiano ou o transgridem, como ele próprio, ao decidir parar de crescer.

Um menino é secreto e observador. Dissimulado: guarda o que acontece, [...], 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.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 95.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 45.

Inconformado com a realidade que o cerca, o menino revela os conflitos que pairam sobre as relações familiares, comuns a todas as famílias, e dessa compreensão percebe que há evidências de que todos os membros da família são uma espécie de fantoches, “meu pai precisava controlar tudo e todos”.¹¹⁰ Todos os membros da família agem como autômatos sem vida própria, que se movimentam conforme o que já está estabelecido pela estrutura tradicional. Embora todos parecem estar cientes da falácia dos valores que os cercam, todos optam pela ocultação das máscaras, escapando da realidade opressora, pela vida dupla, a das aparências, limitadora, e da interioridade que não pode ser controlada.

O menino-narrador se nega a aceitar o fluxo da socialização e do seu crescimento na tentativa de rebelar-se contra a imposição do pai. Seu desejo é estabelecer novas fronteiras distante dos jogos familiares, com suas posições fixas de gênero, nas quais não encontra disponíveis os referenciais imprescindíveis para a elaboração de sua identidade.

Assim, o papel da arte e do artista refletido pelo texto, representa a busca do entendimento do mundo, o ato de retirar a máscara das aparências para revelar o oculto. Ao revelar o caráter abominável do pai, “um pai com olho de vidro, que se esfrega nas moças e bate em crianças”,¹¹¹ o menino repudia a figura paterna, confirmando-se que o sujeito só se constitui enquanto sujeito à medida que se contra-coloca, tendo a necessidade de se afirmar como ser essencial, e fazendo do outro, um objeto insignificante, conforme observa Simone Beauvoir.¹¹² O ato de retirar a máscara é revelar o lado avesso, o estrangeiro que, preso ao espaço familiar sufocante, tem a linguagem silenciada e, deste modo, está impedido do direito a socialização. “Quando pensa que ninguém vê minha Mãe tira a máscara e é infeliz. Mói e remói a amargura do passado, tenta desenredar o seu futuro. O presente ela ainda não consegue decidir”.¹¹³ Na figura da mãe a revelação da máscara social, do estranho, a tentar desenredar-se, para escapar à trama na qual está confinada.

¹¹⁰ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 23.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 101 (epígrafe).

¹¹² BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, [s.d.], p. 12.

¹¹³ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 74.

À medida que o narrador vai tomando consciência da realidade que o cerca, percebe que a ordem patriarcal tende a se reproduzir em diversos tipos de discurso, sendo a família ainda o espaço privilegiado de consolidação dessa ordem.

Meu pai é controlador. Sabe e vê tudo, pesa, corta e divide. [...]. Ele decide a existência de minha Mãe, mas não poderá impedir sua mirada. [...]. E eu? Meu pai não sabe o que fazer comigo nem onde me enquadrar – nessa medida eu escapo ao seu controle.¹¹⁴

A reprodução do paradigma cultural é uma afirmativa na voz do narrador, salientando, no entanto, que alguém (o menino, o estrangeiro, o diferente) escapa ao enquadramento patriarcal, o que se revela, assim, uma ruptura desmistificadora dessa cultura. Se existe a possibilidade de transgredir, de mudar, talvez a arte possa representar o primeiro passo, um grito que ao ecoar no tempo possa reverberar e transformar a palavra em experiência real, de uma nova possibilidade de existir.

A caricatura familiar é questionada pelo narrador que, aos poucos, vai registrando os sinais dos surdos movimentos que agitam homens e mulheres dessa família, envolvidos por seus medos e fragilidades. O narrador penetra no ambíguo mundo emocional, oculto nas aparências absolutamente normais e comuns a qualquer sociedade e traz à tona a face sombria das relações familiares de seres condenados pelo condicionamento, pela rotina cotidiana a se repetirem eternamente, de maneira estéril,

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 outra ser inventado; [...] (eu não era nem bom nem mau: eu estava de fora).¹¹⁵

Uma linguagem permeada de questionamentos onde o não-dito supera o verbalizado e se faz revelar.

O narrador deixa transparecer que não há espaço configurado para crianças. Entretanto, através da linguagem, cria um espaço que não existia. Ele pontua sua fala (narrador-menino) de forma diferenciada, aparecendo em grifo e entre parênteses formando, portanto um sentido à parte e indicando um desvio do fluxo narrativo, e assim, marca um novo espaço social que se configura através da escrita “(é isso que eu faço. Eu

¹¹⁴ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 47.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

manejo as minhas criaturas, invento e desinvento, e faço acontecer)”.¹¹⁶ Essa é a primeira afirmativa do narrador, quando abre um espaço especial um lugar definido, uma afirmativa de estar no mundo e o desejo de poder optar.

Sua posição de não-identidade em relação ao meio social evidencia um processo de desistência do “eu” como personalidade, para transfigurar-se no sujeito criador, à semelhança do artista, como um ser que poderá forjar o seu espaço social e sua auto-imagem, libertando-se das imposições do mando patriarcal, através da linguagem. Logo, o seu processo inventivo se respalda na arte, num espaço em que, a princípio, ele sugere não haver fronteiras, onde existe a possibilidade de gerar a sua autoconstrução, e deste modo, ele se retrai do mundo temporal e social para assumir no mundo ficcional o poder da criação.

No transcórre da narrativa, o narrador vai desvelando a sua tentativa de autogestão, que culmina com a sua possível autodefinição. “Eu sou o narrador e personagem, eu escrevo o roteiro, sou eu quem salta entre os cenários e observo dos bastidores”.¹¹⁷ Ao apropriar-se da palavra, a fim de narrar sua estória, o narrador define-se na pluralidade de papéis de um criador de enredos, sugerindo, assim, que a arte, em suas mais diversas manifestações, é também um instrumento plural, “é veículo de evasão, mas pode também constituir importante instrumento de crítica social; a literatura é instrumento de catarse, de libertação [...]”.¹¹⁸ Pois o menino parece crer que talvez “brotem formas que multiplicam os significados e tomam a si as decisões: não percebi isso, eu estava cego. Dei os nós mas não podia prever que alguns deles nem o Demônio poderia desatar”.¹¹⁹

O narrador de *O ponto cego* configura-se como um instrumento da arte, como um ser fictício capaz de tomar novas formas e de construir outros espaços de onde se abrem as possibilidades de organizar na interioridade (o espaço da arte), as forças de resistência ao mundo exterior que se desagrega. O discurso do narrador sugere que a força gerativa da arte, e a singularidade da essência do artista talvez possam desequilibrar a realidade e, através de suas representações, cristalizar o instante efêmero idealizado. É a arte a reverberar um mundo idealizado, a ampliar fronteiras, que produzirão ressonâncias, que, um dia, poderão talvez transformar o real.

¹¹⁶ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 16.

¹¹⁷ Ibidem, p. 85.

¹¹⁸ BEAUVOIR, Simone de, apud SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, op. cit. p. 139.

¹¹⁹ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 139.

3.2 A linguagem embrião inventivo

O artista é sempre um combatente. Fala, escreve, canta, dança, pinta os sonhos de muitos, quando parece retratar apenas os seus próprios (LUF, Lya. *O rio do meio*, 1996).

Uma das características que a escritora vem desenvolvendo, e que verificamos ao longo do ensaio, de forma mais contundente no romance *O ponto cego* é a recorrência do tema da busca de uma identidade através do resgate da linguagem. Como já vimos, a grande maioria dos personagens de *O ponto cego* estão destituídos de um nome próprio e, portanto, de uma identidade. O próprio narrador (Menino) do romance surge como uma estratégia possível de representação de um universo de personagens destituídos de uma identidade por se saber estrangeiros ou estranhos ao seu próprio meio familiar. A narrativa, de *O ponto cego* traz à tona os conflitos vividos por seres-personagens emparedados pela consciência da estranheza, cientes de “não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso”.¹²⁰ A tentativa de superar a sujeição a essa realidade de sofrimento, encaminha a busca da linguagem capaz de delinear (ou não) suas estórias.

Tendo em vista a condição brasileira de país colonizado e o fato de a escritora ser descendente de alemães, podemos atribuir a influência destes dois fatores na construção ficcional da escritora e explicar essa recorrência temática. O enredo de *As parceiras* é o primeiro marco dessa temática, na saga da personagem de origem alemã Catarina Von Sassen, que embora tenha nascido no Brasil, era uma estrangeira na sua própria terra.

Em *O ponto cego* tal recorrência não é tratada no confronto de culturas diferentes, mas a identidade é tratada como duplicidade de conflitos e parece surgir em todos as esferas, do ponto de vista pessoal e social.

No romance, à medida que o menino vai se conscientizando das forças opressoras que o cercam, começa a perceber que o espaço onde vivem os familiares não é uma escolha, mas a única opção para sobreviver nesse mundo. Assim, emergem os conflitos e se revelam as formas de exílio, o lado oculto do drama dos interditados, a experiência trágica daqueles que não conseguem se adequar ao enquadramento cultural. “Talvez o universo de vovó agora seja um esconderijo de ar, um mundo aéreo onde ela,

¹²⁰ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*, op. cit. p. 15.

menina e feliz, não precisa dizer nem sim, nem não. Deixou de sofrer. [...] ,ela vencera o tempo: a loucura lhe fizera mais bem do que todas as dietas, cirurgias e cremes”.¹²¹ Ao se libertar da imposição social de eterna juventude e beleza, a avó é interdita, internada num sanatório e afastada do convívio social. A interdição não acontece só pelo fato da provável loucura, mas porque é necessário ocultar da sociedade o que ela própria produz. A sua loucura denuncia a irrealidade dos valores sociais e seus efeitos desastrosos nos seres.

A loucura é o espaço em que a avó pode escapar aos estereótipos produzidos pela sociedade e pode ser o que desejar: criança, jovem, velha, ou somente a louca de batom borrado, a embalar nos braços um filho que morreu, mas, quando o perdeu, não teve tempo para resolver essa dor. Na insanidade, a possibilidade de construir um espaço libertário, que, assim como a ficção, está aberta a outras possibilidades de ver ou perceber o mundo, uma zona que escapa à compreensão e deste modo foge do controle, das limitações da ordem patriarcal.

Ao se recusar a crescer, o menino posiciona-se de forma contra-ideológica e, assim como a avó, envereda a sua vida para um outro espaço, direcionando a sua perspectiva para um enfoque diferente de onde vigora o seu ponto de vista (*O ponto cego*) que lhe permite, não só escapar do contexto social em que vive, como também viabiliza enxergar e questionar aspectos das relações humanas que desnudam as regras culturais, ele põe em evidência que os referenciais disponíveis ao seu processo de identificação estão todos falidos, e o seu não-crescimento representa a sua negação a este sistema. “Se eu me tornar adulto serei igual a eles, perdendo a minha perspectiva [...]”.¹²²

E por esta razão, o menino decide eternizar-se na infância para poder brincar com as engrenagens do tempo e escapar do mundo adulto hipócrita, e deste modo, ao se rebelar do processo normal de crescimento se utiliza, da mesma válvula de escape encontrada pela avó; a avó se refugiou na insanidade da loucura, e ele, na “insanidade” do devaneio artístico.

A loucura, além de representar a denúncia das interdições sociais, caracteriza a fuga, o corte de comunicação com o mundo real. O mundo particular fantasioso delinea assim, um espaço onde é possível elaborar o devaneio, “[...] lá tudo pôde ser misturado e

¹²¹ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 55.

¹²² *Ibidem*, p. 48.

dissolvido e refeito sem limites”,¹²³ uma forma de resistir ou subverter a ordem estabelecida ou a capacidade de recriar um mundo sob uma outra ordem, na loucura, na imaginação fantasiosa expandem-se os horizontes, escapa-se aos limites do determinado.

Para o menino, o lado benéfico dessa ruptura com as convenções será o de criar a possibilidade de deixar os limites do real e entrar no espaço sem fronteiras da ficção, onde seria possível vencer as limitações do tempo, e extrapolar as barreiras da realidade (sonho do menino) e, assim como a avó escapar da realidade e criar um outro mundo com outros valores. Ao revogar o tempo, ele concebe um outro espaço, – o da ficção, que lhe confere o poder da criação. E nessa irrealidade, se encaminham as buscas do menino, que assim como a avó, deseja encontrar um lugar onde tudo é possível, onde poderia criar uma nova estória familiar, um outro modo de viver e perceber o mundo.

A narrativa vai revelando o menino-narrador enredado nas teias da criação, infiltrando-se sem ser esperado, sem ser visto:

eu sempre estive lá: sei muito a respeito de todos eles, sei quase tudo. Menino, anão, duende ou gnomo: um ouvido, uma grande orelha, um olho enorme de pálpebra semicerrada como quem não quer nada, como quem nem quer ver. Mas pela visão do mundo entra e sai, e se armam todas as cenas, narradas e as reprimidas: essas florescerão.¹²⁴

Em sua fantasia, a expressão do desejo subjetivo de transformar a fragilidade de criança, a imaginação fantasiosa com poder de evocar seres imaginários (duendes, gnomos) e imaginativos (menino) que representam, de forma simbólica, o princípio organizador da arte, que surge como uma força capaz de libertar a linguagem reprimida e dar formas ao mundo por ele idealizado. Os seres evocados pelo menino estão envoltos no mistério que cerca a figura dos anões, seres que “através de suas palavras afiadas refletem a clarividência [...] e personificam as manifestações incontroladas do inconsciente”.¹²⁵

O espaço da resistência que é a ficção é construído por meio de uma comunhão de forças misteriosas e incontroláveis; o poder da criação manifesta-se através de um menino dotado de uma consciência e uma linguagem diferente, afiada e clarividente. A posse da linguagem se estabelece por meio da diferença que se revela através da comunhão

¹²³ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 48.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alaire. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Olympio, 1990. p. 49.

de forças misteriosas dos seres invocados que espreitam o mundo pelas fendas, pelo desvão, pelas entrelinhas. Nessa congregação de forças o menino (o estranho), busca em outro espaço a linguagem geradora de representações diferentes das que estão estabelecidas culturalmente. Esse outro lugar é o espaço ficcional, onde o estranho não se configura enquanto sujeito real pois, como vimos, a arte não é capaz de reproduzir ou legitimar a realidade. Assim, o menino ao não conseguir legitimar-se torna seus posicionamentos ineficazes no questionamento da ideologia dominante, portanto, não consegue conter o fluxo da vida e da narrativa, iniciando, assim, o processo de desconstrução da própria narrativa e de si mesmo. Mas esta desconstrução, ao mesmo tempo, afirma o narrador, pois: “transformado, serei mais um personagem atrás da porta à espera de que alguém – um gato dourado? um príncipe – me descubra e me invoque e me reconduza”.¹²⁶ Este procura materializar a palavra e ao mesmo tempo anunciar a produção de um corpo-texto; lembrando o que diz Benedito Nunes, a propósito de Clarice Lispector: “[...] é uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre a linguagem e a realidade”.¹²⁷

Quando reflete criticamente sobre a insanidade da avó, o olhar do menino questiona essa relação conflitante entre linguagem e realidade. Ao narrar, vai construindo as feições de todos os personagens, e a sua própria, mas percebe que suas construções são frágeis e ineficazes diante dos eventos ou experiências que ele não consegue controlar.

Diante da força incontrolável da realidade familiar, o narrador pressente a fragilidade de suas construções. O fluxo da narrativa enfatiza, cada vez mais, as verdades familiares que se multiplicam “por toda a parte, aparências: a verdade cresce nas fendas como fungos e cogumelos”.¹²⁸ O menino vai desvelando o interdito, o não pronunciado, as dores não reveladas, mas que pulsam no avesso. “Meu pai destruiu as lembranças da filhinha morta. Meu tio quebrou objetos e a ilusão. Eu não posso fazer violências dessas: eu sou pequeno”.¹²⁹ Embora numa posição “privilegiada”, o narrador, sabe da sua condição inferior, e percebe a fragilidade da sua condição, de ser criança, e de ser ficcional, mesmo quando constata a falácia dos mecanismos que regulam as fronteiras da inteligibilidade dos

¹²⁶ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 153.

¹²⁷ NUNES, Benedito. Uma leitura de Clarice Lispector. In: *O drama da linguagem*. Rio de Janeiro: Ática, 1989. p. 145.

¹²⁸ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 45.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 119.

seres. “Tudo é fingido nesta vida, e todo mundo sem falar participa. A gente não fala. Porque seria abrir uma porta muito perigosa”.¹³⁰ Na voz do menino, a certeza de que a ilusão de realidade proposta pela ficção, não parece tão mentirosa quanto à farsa de veracidade mantida pela realidade em que vive.

A narrativa vai definhando, à medida que percebe que sua posição está totalmente fora dos referenciais que regulam a estrutura familiar, “[...] todos nós os sensatos, vagamos na ilusão”.¹³¹ O menino-narrador parece perceber que, no lugar que configurou para si, onde se represa o tempo, também se represam as possibilidades de viabilizar uma existência real. Entretanto, também reafirma a sua resistência quando se pronuncia: “Eu procuro, eu indago, eu não aceito”,¹³² dando a entender, que não está conformado, pois ele pode, de certa forma, interferir no rumo dos acontecimentos manifestando-se contrário aos referências disponíveis para sua socialização. Desse modo, ao rever todas as experiências de desigualdade, interdição e subordinação na figura da mãe: “Sendo uma rainha, minha Mãe se curvava. Medo de tomar decisões quanto ao seu destino, muito mais difíceis do que tomava no trabalho? Que anistia minha Mãe precisava se dar para viver inteira?”¹³³, o narrador vai reavaliar os fenômenos de inferiorização que ainda marcam o universo do estrangeiro (os diferentes), no contexto social nos quais eles ocorrem.

O olhar do criador do enredo procura rever todo o processo que instituiu o fenômeno de inferiorização dos que são estranhos ao estabelecido como padrão e a imaginação fantasiosa apresenta-se como uma saída: a fuga para a ficção não se processa segundo seus sonhos. Entretanto, no universo onírico da ficção pelo menos há um horizonte de possibilidades onde, assim como ele, os personagens: “Não cessam; murmuram nas dobras da cortina; querem voltar a viver”.¹³⁴ E, ao perceber o processo cultural em que se desenrola a história humana, o menino-narrador resolve permanecer em seu universo imaginário que se dilui, “impossível narrar melhor, pois estou sendo desmontado, desenrolado, destronado e relatado como jamais pensei”.¹³⁵ Sua mãe foi o seu

¹³⁰ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 95.

¹³¹ *Ibidem*, p. 53.

¹³² *Ibidem*, p. 86.

¹³³ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 18

¹³⁵ *Ibidem*, p. 152.

contraponto, “fazia sua contabilidade, ponderava e avaliava o peso dos pagamentos que já fizera, doloridas prestações de tempo, vida e esperança”.¹³⁶ Ao se apaixonar, a mãe percebe a impossibilidade de saldar a eterna dívida de obediência e submissão que a ligava ao marido. Ao conhecer o namorado de sua filha, apaixonou-se e desaparece no mundo.

E foi viver a sua história.
Ela ao menos se salvou no chamado da vida.
Ela finalmente para si mesma disse:
Sim.¹³⁷

Demonstrando ao final da narrativa que a mãe, assim como ele encontra um meio de escapular para uma outra vida através de um “inesperado” amor, que fê-la perceber que esta poderia ser a sua transgressão, mas, antes de tudo, a sua salvação. Na transgressão que surge do inesperado, a possibilidade de escapar da vigilância limitadora do universo familiar, do jogo teatral em que todos os personagens estão envolvidos e fugir para a vida. A partir de um ponto cego, do imprevisível, a possibilidade de se lançar num vôo capaz de idealizar uma vida em liberdade, de restabelecer a linguagem.

A narrativa se tece nessa procura pelo viés do desenredar dos conflitos humanos em sua experiência contínua, revelando assim que a mulher e os que são diferentes, parecem regidos por um destino aniquilante que advém da própria cultura. A força que move esse narrador franzino decorre da descoberta de que o seu poder está no que parecia ser sua fragilidade: o imaginário fantasioso que, na verdade, é força propulsora de uma linguagem mediadora de resistência.

Apago a luz e levanto a tampa do computador que minha Mãe me deu, agora ela tem outro [...]. Na claridade de uma lua impossível que houvesse lá dentro, eu chamo as minhas criaturas e suas tramas, e o tempo que eu queira tecer. Mas o melhor é quando a tela se apaga. [...]. É na noite, nessa hora nenhuma, que as coisas acontecem: desabam paredes e abrem-se portas, e a fantasia sentada ao pé da cama desembaraçando os cabelos. Esse é o reino das palavras: tudo pode ser dito e cada um inventa os seus significados.¹³⁸

¹³⁶ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 147.

¹³⁷ Ibidem, p. 153.

¹³⁸ Ibidem, p. 123

O olhar do narrador empenhado na possibilidade de continuar o jogo de inventar ensinado pela mãe, busca a brecha por onde será possível instaurar uma outra estória. O menino-narrador sabe que a palavra é o embrião inventivo, e através dela busca verbalizar sua estória e apossa-se da linguagem capaz de resgatar sua vida presa ao contexto familiar repressor que o silencia. Ciente de que, de posse da linguagem está de posse do discurso e de si mesmo, dá os primeiros passos imprescindíveis para a afirmação da diferença, para por meio dela, libertar a linguagem que foi silenciada. Essa consciência parece afirmar que quando cessam as palavras, interrompe-se a linguagem e os meios para construir outros horizontes de possibilidades de existir.

CAPÍTULO IV

AFIRMAÇÕES NA MIRAGEM

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. Assim eu inventei, assim eu decretei, assim é (LUFT, Lya. *O ponto cego*, 1999).

4.1 A casa e os labirintos

O narrador, como vimos, cria seu próprio mundo, ilumina determinados espaços, dá ênfase a um perfil de personagem, estabelecendo, assim, no universo textual, imagens recorrentes, símbolos, conexões significativas que o estruturam, e o particularizam. De modo geral, o escritor privilegia determinadas imagens. Para Wellek e Warren a importância atribuída à análise dessas imagens, na obra de um artista, reside em, revelar significados que estão ocultos, decifrar o “que era ‘adereço’ cênico nas primeiras obras de um escritor, ‘em símbolos’, na sua produção ulterior”¹³⁹.

As imagens privilegiadas no romance de estréia, e posteriormente em *O ponto cego*, reforçam um universo onde encontramos seres estranhos, vivendo em uma atmosfera de pesadelo. Tais imagens que emergem do texto podem ser tomadas como metáforas ou símbolos da narrativa.

Nesta caminhada, recorreremos a Bachelard, para quem a imagem poética não está sujeita a um impulso:

¹³⁹ WELLEK, René; WARREN Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2. ed., Lisboa: Publicações Europa-América, 1957. p. 238.

não é eco de um passado. É antes o universo: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.¹⁴⁰

Na concepção desse crítico, a importância da imagem poética reside no próprio êxtase da novidade, no efeito elaborado pela fenomenologia das ressonâncias; este efeito segundo ele, é percebido pelo simples leitor apaixonado, pois a potência geradora da imagem poética não passa por um saber, a sua força motriz está na alma, sendo percebida na leitura que se deixa invadir pela imagem poética. A imagem expressa-o, as imagens passam a ser suas, “parece que o ser do poeta é o nosso ser [...], um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor”.¹⁴¹

Nesta perspectiva, nos romances *As parceiras* e *O ponto cego* é possível encontrar, ao vasculhar os interditos da casa, seus cômodos e recantos, imagens que revelam o ambíguo mundo de seres estranhos ao seu próprio meio. A leitura atenta vai descobrir as imagens persistentes que se transformam em símbolos, na narrativa. Segundo Wellek e Warren “uma imagem pode invocar-se uma vez como metáfora, mas, se repete persistentemente, quer como apresentação, quer como representação, torna-se um símbolo”¹⁴² para a narrativa. Assim sendo, ao trazer à tona tais figuras presentes na narrativa podemos suscitar novos significados aos segredos que regem este universo absurdo.

A linguagem metafórica da narrativa de Lya Luft elabora, segundo o crítico Roberto Corrêa dos Santos, uma “compreensão provinda não de uma psicologia interiorizante, mas de uma psicologia plástica, quase expressionista”,¹⁴³ assim, o velho casarão, “uma construção grande e antiga, feia, de madeira pintada em cor ocre. Parece um caranguejo saindo da praia, tentando escalar o morro que surge inesperado das ondas”.¹⁴⁴

¹⁴⁰ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 2.

¹⁴¹ Ibidem, p. 7.

¹⁴² Cf. Sendo o conceito de imagem bem complexo, valemo-nos aqui das considerações de Gaston Bachelard, sem no entanto, desconsiderar o que propõem Wellek e Warren. WELLEK, Rene; WARREN, Austin, op. cit. p. 237.

¹⁴³ SANTOS, Roberto Corrêa dos. O romance de Lya Luft. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 1, n. 1, 1983. p. 25.

¹⁴⁴ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 16.

As imagens da casa, perto de uma natureza exuberante, explorando toda uma gama de significação, remetem à força regeneradora da natureza, em oposição à natureza humana que parece estar em constante degeneração. As imagens em torno da natureza da praia aludem à liberdade, à alegria do morro; criando a sensação de amplidão, de liberdade; entretanto, ao surgir de forma inesperada são prenúncios de perigo.

“A casa dos fantasmas” tem por moradores uma estirpe de proscritos, que se assemelha à imagem da casa metaforizada na figura do caranguejo àquele que anda para traz, assim como a matriarca louca Catarina e seus descendentes. Os moradores do casarão são reflexos dessa imagem nebulosa que vem da casa, a inexplicável sina que os envolve se personifica no texto por meio de imagens que sugerem aleijões humanos com limitações de nascença como Bila, que já nasce destinada ao exílio por ser anã e retardada. São seres predestinados a alguma forma de confinamento e incomunicabilidade num exílio que lembra os espaços fechados, isolados da realidade familiar insustentável que os cercam. Suas imagens são reflexos das sombras fantasmagóricas projetadas pelas imagens que remetem à casa. Conforme Bachelard:

nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. Essa transposição do ser da casa em valores humanos pode ser considerada uma atividade de metáforas? Não haverá aí senão linguagem imagética?¹⁴⁵

Deste modo, ainda de acordo com Bachelard, as imagens da casa estão em comunhão com as imagens dos personagens; podemos dizer então, que em *As parceiras* os personagens refletem o espaço sombrio, um espaço cercado de pesadelo, sendo seus moradores cartas marcadas, fadadas ao azar.

A intensidade de figuras como a do casulo é um dos recursos da ficcionista para representar as limitações a que já nascem confinados personagens como Bila (Sibila) a figura grotesca da anã retardada, a filha mais jovem da matriarca louca Catarina. Bila é a representação de “todo o horror que se cristalizava na figura torta da anã”,¹⁴⁶ trazendo inscrita em seu próprio corpo a sina imposta à mãe, o impedimento de crescer e ser uma pessoa normal.

¹⁴⁵ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 62.

¹⁴⁶ LUFT, Lya. *As parceiras*. op. cit. p. 33.

Mas ela, Bilinha, cresceu à revelia: cresceu só pela metade do que deveria, ou menos, porque as mulheres da nossa família geralmente bem altas. Feia, cabeça pequena, olhinhos suínos, cabelo ralo e preto. Nunca lhe nasceriam dentes. Falava numa algaravia que só tia Bea e a Fräulein decifravam em parte.¹⁴⁷

A figura disforme da anã também lembra a dupla face da representação, ao se assemelhar aos gnomos, seres das profundezas, cuja figura está relacionada à idéia de maldade e, lembra também o mundo misterioso dos guardadores de segredos e tesouros, “o mundo torto onde Bila estava iniciada, e eu não”,¹⁴⁸ ela é detentora de um poder misterioso, incompreensível aos olhos de Anelise. Seres nanicos (Bila, o Menino que parou de crescer) são elementos simbólicos que a autora inscreve de forma recorrente em suas estórias, revelando como eles se articulam sistematicamente e ganham uma multiplicidade de sentido.

As imagens do texto evidenciam um mundo insustentável onde a vida paira sobre os seres como uma grande ameaça, onde todos parecem limitados à precariedade de sua sina “um bando de mulheres mal-sinadas”,¹⁴⁹ como Norma, mãe de Anelise, a terceira filha da matriz proscrita, que, embora o nome represente normalidade, é um ser alheado e distante. Norma, leva uma vida fantasiosa de menina, mesmo sendo casada e tendo duas filhas. Como uma sina o estigma de perdedores iniciado pela matriarca Catarina, impregna todos os descendentes, que parecem sombras predestinadas ao fado de perdedores incapazes de subverter as regras do jogo da vida.

As herdeiras da saga trágica de Catarina confirmam em sua aparência este destino comum. Beatriz, frustrada em seu desejo de construir uma família, marcada pela tragicidade da morte do marido, assume a postura da tia beata, a virgem amargurada que se esconde na religião. “Roupa severa, cabelo curto escovado para trás, cuidava do seu triste ofício, uma louca, uma anã”.¹⁵⁰

Tia Beata busca, na penitência a que se impõe como beata, um lugar para estar preservada de mais desgraças, numa forma de castração de qualquer sentimento de amor, ela optou por uma vida de abnegação, dedicou-se ao triste ofício de cuidar os flagelos da

¹⁴⁷ Cf. LUFT, Lya. *As parceiras*, p. 60-61.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 34.

família, a mãe louca, a irmã retardada e as sobrinhas órfãs. As imagens, que fazemos dos personagens, lembram seres infelizes confinados em um universo de medo, incapazes de conduzir suas vidas, presas ao assombro de uma possível sina.

Todas éramos pouco reais, à exceção de tia Dora, que se afastou um bocado da família. Levava uma vida como bem entendia, [...], não ligava para os suspiros e reprimendas de tia Beata, que desaprovava sua vida “escandalosa”. Minha tia estava livre do flagelo da opinião dos outros, que pesava sobre nós. Que diriam da avó louca, da tia anã, do avô “um velho porco”?¹⁵¹

Dora, a segunda filha de Catarina, a pintora excêntrica, o oposto das irmãs, ela é a expressão mais alegre entre tantas imagens de faces infelizes, alheadas e monstruosas.

Tia Dora joga na tela seus medos, exorcizando os seus fantasmas através da arte, pintando imagens de monstros e anjos “figuras incógnitas, bruxas e demônios”.¹⁵² A arte parece dar-lhe a compreensão da fragilidade que aparenta abater todos os seres; nela descobre não só a sublimação da dor, mas a percepção de que o sofrimento é inevitável, e, apesar disto, opta por viver, da forma que deseja, as coisas boas e ruins que fazem parte da existência.

A pintora Dora busca, na fantasmagoria da representação dos opostos, “alusões de anjos, tão belos quanto seus monstros”,¹⁵³ denunciar seu desencanto com o mundo, mas também revelar um entendimento e aceitação dos seres quando reveste anjos e monstros com a mesma beleza. Para Anelise as imagens de suas telas trazem “monstros tristes, figuras vagamente humanas”,¹⁵⁴ que refletem o perfil de sua família, seres vagos, sejam anjos como sua mãe ou monstros como seu pai. Em suas telas, delineia figuras “tristes” e esfumados em imagens nebulosas, representações da casa, de vidas destinadas à fatalidade, que lembram as grandes incógnitas da sorte (ou do azar) que envolve o destino de todos os seres.

Como dissemos, o mundo trágico da infância órfã de Anelise, marcado pela perda dos pais, é assombrado pela ameaça de uma carga hereditária: a loucura da avó, na vida adulta o terror de vir a gerar um aleijão, como tia Bila. Esse universo obsessivo e

¹⁵¹ Cf. LUFT, Lya. *As parceiras*, p. 20.

¹⁵² *Ibidem*, p. 81.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 81.

fantasmagórico de dor e luto, vai contrastar com a alegria do período da adolescência, quando morou na casa de tia Dora, o único personagem, cuja casa conota positividade, alegria, vida em liberdade.

Ali não havia sótão, Bila, horários rígidos, desconfianças, mexericos e sombras na escada em caracol. Havia amigos, quadros, portas abertas, vida natural. A gente sofria? Tinha de sofrer, fazia parte do jogo, mas havia também as coisas boas, os passeios pelas ruas, as pequenas viagens.¹⁵⁵

Assim como se refere à liberdade e aconchego através de, “portas abertas” e “amigos” respectivamente, esta aproximação de opostos ao focalizar de forma antagônica imagens como “casulos e liberdade”, concede um efeito especial à narrativa. Isto, confere ao texto a reverberação necessária para suscitar no leitor a emoção que irradiam as imagens desses espaços, que são “de um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”,¹⁵⁶ possibilitando, assim, explorar toda a capacidade que o imaginário tem de se enriquecer, incessantemente, com novas imagens, pois são lembranças revividas na interioridade pela imaginação da protagonista. Dessa maneira, se para Bachelard, uma simples imagem pode promover uma grande repercussão psíquica, a intensidade imagética pode despertar a subjetividade do leitor e a possibilidade de, ao preencher pela imaginação os espaços obscuros, criar a sensação de estar envolvido por esse universo de assombramento em que vivem os personagens.

No enredo do texto estão presentes as imagens do desencanto com a vida, a que estão condicionados os personagens, o medo, a perplexidade ante a esse paradoxal jogo de azar que é viver. O jogo proposto não conota apenas luta e combate, mas também é “sorte, simulacro ou vertigem [...] é por si só um universo, no qual, através de oportunidades e riscos, cada qual precisa achar o seu lugar”.¹⁵⁷ Anelise, lembrando a infância afirma: “mas isso foi quando éramos crianças, e as peças do jogo não tinham começado a sumir ou a confundir-se no tabuleiro”.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Cf. LUFT, Lya. *As parceiras*, p. 81.

¹⁵⁶ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 19.

¹⁵⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alaire, op. cit. p. 518.

¹⁵⁸ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 17.

Assim, o próprio título do romance *As parceiras* é metafórico, remetendo à parceria que se estabelece quando uma dupla se propõe a jogar num tabuleiro, “como se a vida fosse um jogo em que as peças mudam, mas as jogadoras são sempre as mesmas. Incógnitas”.¹⁵⁹ A posição existencial é demarcada como num tabuleiro e os personagens representam as peças deste jogo de azar. E, como em todo jogo, os jogadores vivem sob a constante ameaça de, a qualquer momento, poderem ser derrubados, tudo depende da próxima jogada, da astúcia para perceber o lance perverso.

A razão do medo dos personagens fica evidente, pois a vida, é percebida como um jogo desleal onde todos parecem predestinados à derrota, quando se deparam frente à impossibilidade de encontrar o seu espaço, pois o jogo se estabelece de forma desleal, ao não propiciar oportunidades iguais aos jogadores.

4.2 Imagens e símbolos

Há esses locais habitados por todas as possibilidades: o porão é o avesso do sótão, permanência de uma ardente vida que apenas finge dormir (LUFT, Lya. *O rio do meio*, 1996).

Nos romances, o lugar onde se desenrola o jogo da vida está confinado aos limites da casa familiar, um universo truncado pela ameaça constante que sugere ser a vida. O espaço construído pela narrativa é o espaço opressivo que leva a personagem Catarina ao auto-exílio, no sótão e na loucura, para fugir do marido que “dava um jeito de abrirem o sótão, e, entre gritos e escândalo, emprenhava Catarina outra vez”.¹⁶⁰ Para escapar desse mundo de terror do casamento, que a cerceia da possibilidade de uma vida plena, Catarina refugia-se no espaço marginal da loucura, mas nem aí parece haver saída. E nesse aspecto do espaço opressivo e labiríntico, a narrativa lembra aqueles que o romance contemporâneo privilegia. Conforme Roland Bourneuf e Ouellet:

¹⁵⁹ Cf. LUFT, Lya. *As parceiras*, p. 17.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

o espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar o ódio ou a revolta no coração duma personagem, [...]. Ou a angústia à volta de quartos proibidos nas novelas de Borges e de Cortazar. Para além desta influência psicológica, o romancista impregna este tipo de espaço de um sentido filosófico. O tema do labirinto traduz, com evidência, a angústia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar.¹⁶¹

Os interditos no texto sempre remetem aos espaços labirínticos de onde não é possível “perceber” uma saída, um espaço onde o personagem “parece” se movimentar, mas não consegue sair, como se caminhasse em círculos sem fim, a vasculhar uma saída que nunca encontra. As imagens evocadas pelo espaço do exílio e seus interditos são correlatos ao isolamento na solidão, à incomunicabilidade daqueles que não descobriram o seu lugar no mundo. Anelise, na infância, refugia-se num mundo de faz de conta, e na vida adulta busca o auto-exílio na casa da praia para elaborar na solidão um processo que a remete ao exílio uma “descida ao subsolo ancestral dos sentimentos e das paixões”,¹⁶² como observa Benedito Nunes, a propósito da ficção de Clarice Lispector. Seu retorno à casa de sua infância para rever, “[...] repassar o filme todo mais uma vez”,¹⁶³ é um voltar-se para si mesma a fim de encontrar a sua verdade essencial, em busca de uma vida que não se imponha como uma ameaça, de um lugar aconchegante, que não encontrou dentro do inóspito espaço do universo familiar:

inventava uma vida de mentira, para meus pais verem. Mas levava por dentro uma existência só minha, um universo. De fantasia: criava personagens, companhias, gostava particularmente dos anõezinhos engraçados e espertos, [...]. Eu sempre achava que não éramos uma família como as outras.¹⁶⁴

De onde vem a intensidade dessas imagens excessivas? O texto da ficcionista lembra o processo descrito por Bachelard, quando, refletindo sobre valores de intimidade, descreve a poesia como um compromisso de alma, como contemplação do primordial que é a forma como se constitui o devaneio. Como já foi dito, os personagens estão retidos num espaço que dá a impressão de que estão a andar em círculos num grande labirinto, sem encontrar uma saída. A própria a autora, de certa forma, fala desse efeito produzido por sua narrativa quando diz: “Meus livros são o meu jeito de vasculhar corredores e armários

¹⁶¹ BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real, op. cit. p. 166.

¹⁶² NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: *Os sentidos da paixão*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 277.

¹⁶³ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 18.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 26-27.

da nossa casa interior”.¹⁶⁵ Nos romances, a narrativa registra o instante deflagrador de uma crise existencial de seres agônicos, exilados em seu próprio habitat, quando se apercebem incapazes de se ajustar às limitações sociais impostas, optam pelo ocultamento, o auto-exílio em suas “casa conchas”.¹⁶⁶ As imagens da aparente imobilidade dos personagens os transforma em solitários andarilhos “interiores”, que se voltam para a interioridade, para si mesmos para refletir e preparar a sua saída, instaurando o processo deflagrador do devaneio.¹⁶⁷

Os habitantes do universo ficcional, em sua solidão, estão retidos em ambientes que lembram o auto-exílio nas “casas conchas”, como o sótão, espaço de exílio em que se refugia Catarina, o mundo onírico onde se refugia Anelise na infância, ou a casa da praia, espaço de solidão da maturidade. O espaço a que se confina a personagem para rever a estória de seus mortos, é um espaço de solidão que representa o abismo do silêncio dos interditos que são descritos por meio de imagens: “sombras encaixotadas, vermes aflitos no sótão, vultos na memória. Tudo o que dizemos: metáfora da mesma coisa”.¹⁶⁸ Parece confirmar-se aqui, o dizer de Bachelard: “a melhor marca da admiração é o exagero. Já que o habitante de concha espanta, a imaginação logo fará saírem da concha seres espantosos, seres mais espantosos que a realidade”.¹⁶⁹

As imagens dão a dimensão da grandeza desse mundo e desses seres e assim complementam o que a linguagem é incapaz de expressar em totalidade. Na voz de Anelise, há imagens da casa da praia, espaço onde busca decifrar a saga da família. “E há os mortos no morro, e no meu cemitério particular da memória: como num sótão me fazem companhia sem serem vistos. Murmuram, chamam. Cada vez me atemoriza menos: já sou quase um deles”.¹⁷⁰ O fantasma da loucura da avó que assombrara a infância e juventude de Anelise, o que, na idade madura parece não lhe atemorizar mais.

¹⁶⁵ LUFT, Lya. *O rio do meio*, op. cit. p.46.

¹⁶⁶ O termo “casas conchas” (dentro desses universos pequenos e pessoais, nas “casa conchas” de Lya Luft), foi utilizado por QUINLAN, Susan Canty, apud SCHARPE, Peggy, op. cit. p. 171.

¹⁶⁷ Cf. BACHELARD, Gaston, *O devaneio está ligado ao sonho*. “Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhando num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características do devaneio tranquilo” (op. cit. p. 190).

¹⁶⁸ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 95.

¹⁶⁹ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 119.

¹⁷⁰ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 17-18.

Assim, Anelise, abrigada em sua “casa concha” busca no espaço da casa, a força de integração, como recurso para resgatar a estória dos que já sucumbiram e dos que desejam, como Anelise, entendê-la, para escapar à condição de perdedores.

No refúgio solitário do antigo chalé da praia, na casa de sua infância, a tentativa de apropriar-se de sua estória, confirmando-se as palavras de Bachelard “se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos”.¹⁷¹ Desse modo, é no espaço familiar da casa que Anelise vai ao encontro dos fantasmas do passado que a assombram para rememorar a estória dos mortos, de suas vidas e de suas mortes, e assim entender a razão de sua própria existência. “Não sei o que tanto a veranista procura no morro, mas vale a pena subir: à frente, o mar pardo e sinistro. Atrás, as dunas tumulares. [...]. Vim ao chalé resolver minha vida, se é que ainda há o que resolver”.¹⁷²

Os espaços da praia como já foi dito, embora conotem amplidão e liberdade, seriam prenúncios dos perigos expressos pelo mar, pela cor “pardo sinistro”, referências que, explicitamente, remetem à morte (dunas tumulares) ou fechamento para vida. Todas essas imagens simbolizam o inexplicável terror silencioso da vida e da morte da avó. A imagem da veranista sempre distante, difusa, vista de longe como a própria rememoração de Anelise, silenciosa e reclusa. A figura etérea dessa veranista que, como a avó, exala alfazema, projeta a imagem da avó morta, a razão das suas buscas.

Catarina costumava ficar horas a fio atrás do vidro da sacada. [...], lembro o contraste entre a sombra e a claridade do quarto, onde tudo era branco: paredes, cortinas, [...], até as rendas do vestido da sua moradora . Um quarto de menina, aquele.Limpo .Inocente.Chamavam de sótão a esse quarto do terceiro piso do casarão, [...]. Uma palavra triste e sozinha.¹⁷³

No sótão, o ambiente onde Catarina se exila, a imagem invoca um espaço marginal, um interdito, “um quarto branco de menina”, mas também, remete ao imaginário fantasioso de uma menina que escapa ao controle, e portanto simboliza um espaço de ruptura com os padrões estabelecidos “como no sótão de uma casa, é uma nova dimensão”.¹⁷⁴ Dessa forma, a narrativa instaura essa incessante duplicidade de

¹⁷¹ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 34.

¹⁷² LUFT, Lya. As parceiras, op. cit. p. 16.

¹⁷³ Ibidem, p. 12.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 43.

significações. As imagens dos espaços de interdito, como o sótão, são ambíguas; Bachelard, ao retomar a teoria de Jung sobre a dupla imagem do porão e do sótão, conclui que “no sótão, os medos racionalizam-se facilmente [...]. No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite”.¹⁷⁵ Assim, embora sótão e loucura denominem um interdito incomunicável, também passam a ser fonte de devaneio, uma outra percepção do real. Assim sendo, as “casas conchas” da loucura, no exílio do sótão, oferecem possibilidade de racionalizar os medos e de elaborar um processo catártico ou, simplesmente, escapar ao cerceamento social, no devaneio sem limites da loucura.

As imagens que emergem do texto de *As parceiras* refletem uma outra percepção do real, a “evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos”.¹⁷⁶ O texto reverbera essa tentativa de arrancar da fonte original da estória dos mortos a razão oculta que os predestinou a perdedores, o que está por trás da trágica trama familiar que se perpetua. Anelise que se refugia num universo “onírico”, para repensar a “realidade”, nas lembranças a possibilidade de reconstituir a estória dos interditados, de trazer à tona um conteúdo de verdade escamoteado nas relações que sustentam a realidade e, assim “descobrir como tudo começou, como acabou”.¹⁷⁷

O mergulho no passado, tentando apropriar-se da estória familiar, busca a razão original do destino trágico a que toda a família parece fadada. A rememoração elaborada pelo personagem se constrói através de fragmentos de lembranças da infância preservadas desse universo existencial – através da abstração do real pois, os acontecimentos não são presenciados, pelo leitor; há imagens de lembranças, reminiscências que tentam reconstruir a “essência absoluta” da estória.

¹⁷⁵ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 37.

¹⁷⁶ ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto*. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 91

¹⁷⁷ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 18.

Ela era uma fresta, entendeu? A frase me voltaria à memória mais vezes, conforme eu fosse aprendendo detalhes de Catarina e compondo devagar um retrato fragmentado, feito dos mexericos da cozinha, das alusões de nossas amigas, dos silêncios constrangidos dos adultos. Havia no casarão segredos bem mais tortuosos do que a mansa loucura de umas cartas sem destinatário.¹⁷⁸

No texto, fica claro que a tentativa de resgatar a estória da avó, por Anelise, elabora-se através de memórias da infância, quando se refere ao “silêncio constrangido dos adultos”, que as memórias são, em grande parte, lembranças do que foi contado por outro que presenciou ou contava o que foi dito sobre os acontecimentos na época. A rememoração é feita a partir de lembranças das estórias ouvidas por Anelise, quando ainda era uma criança. Desta forma, as imagens preservadas dos espaços são projetadas com uma intensidade que cria um realismo às avessas, neste universo obsessivo que se presentifica e reflete a percepção infantil e sua lógica particular, ainda que marcada pela impressão da realidade, acaba por criar um mundo regido pela desrazão, pautado em imagens supervalorizadas que vão dar aos fatos uma dimensão distorcida em proporção e intensidade.

Esse efeito especial de aumentar o valor da realidade, que a ficcionista propõe à narrativa, não se elabora somente pelo fato de que prevalece a memória da infância, mas porque as imagens que emergem do texto estão relacionadas a valores de intimidade do espaço da casa. Confirmando mais uma vez Bachelard, quando tais espaços aumentam os valores do real, porque “os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele”.¹⁷⁹ Deste modo, segundo o autor, é a imaginação do leitor que vai estabelecer uma relação de intimidade com as imagens projetadas pelo texto e elaborar, assim, esse efeito de aumento da realidade.

Como vimos, as imagens da intimidade vão desvelar um mundo familiar, cercado por traumas, frustrações e angústias, incorporado por uma legião de personagens loucos, alheados, aleijões humanos, como tia Bila-anã e retardada, ou um vegetal, como Lalo- filho de Anelise, o último fruto gorado; todos os personagens são representações simbólicas do perfil dos perdedores. Os espaços retratados pela narrativa suscitam a impressão de não haver lugar para a plenitude das relações; não há espaço para relações de

¹⁷⁸ Cf. LUFT, Lya. *As parceiras*, p. 52.

¹⁷⁹ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 33.

amor e felicidade e, quando existe, esta, logo se transforma em pesadelo. Todos os laços afetivos parecem tangidos pela fatalidade, todas as gestações referidas já nascem goradas, como uma fruta que apodrece antes de amadurecer.

Mas não era só nojo que a repelia: era medo. Essa tia anã era fruto mais caprichado da árvore temida, a árvore familiar de que eu também fazia parte. Só quando Lalo nascesse, eu entenderia como esse medo fora grande.¹⁸⁰

A narrativa cria imagens que remetem aos interditos de solidão e dor que espelham um universo onde vigora o pesadelo povoado por seres gorados para vida, para a felicidade. E nesse mundo, a morte parece ser então a única saída possível para romper com fatalismo que marca o jogo cíclico desta árvore genealógica gorada. O encontro de Anelise com a avó morta (a veranista que ela observava de longe) fecha o círculo traçado pelo inevitável destino já antes do nascimento:

Uma rajada mais forte ergue suas roupas, que roçam em mim.
Alfazema! De repente, sei quem é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando, todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas.¹⁸¹

A casa familiar que seria o espaço do aconchego é, na narrativa, o símbolo do abismo para os seus moradores. Como dissemos, o espaço original, que deveria simbolizar o princípio da vida, gera seres deformados, incapazes de enfrentar o perverso jogo que parece ser a existência; logo, a única forma de romper o ciclo original, determinado pela tragédia vivida por todos os membros da família, é o encontro com a morte. A fatalidade ou herança maldita da matriarca Catarina, só acaba quando o ciclo da vida fecha-se ao se encontrar com a morte. A casa, uma espécie de imagem símbolo da narrativa da ficcionista, é o espaço onde se concentram todas as faltas: é a falta de mãe – metáfora da ausência de uma matriz saudável, razão do vazio existencial dos personagens.

A narrativa é uma súplica por respostas que não existem e busca a decifração do enigma da vida na metáfora da morte da avó. A protagonista procura na interioridade, na rememoração das imagens do passado, dar vazão a uma linguagem que possa reconstruir uma estória de silêncio da vida e da morte da Avó. Mas a narrativa vai sugerir o contra-senso das suas buscas. As imagens do isolamento, na praia, denunciam que no

¹⁸⁰ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit. p. 61.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.149.

mutismo da solidão a impossibilidade de verbalizar uma estória, pois, no silêncio, Anelise não recompõe lembranças, mas elabora o devaneio do encontro possível com imagem difusa da veranista que vê sempre de longe – a avó morta. Portanto, como todos os perdedores, para escapar do pesadelo da vida, refugia-se no alheamento da mudez, no delírio do sonho.

4.3 Visões de um ponto cego

Este é um jogo que me dá prazer. Não me interessa delimitar o vivido ou o inventado (LUFT, Lya. *O rio do meio*, 1996).

Se o romance *As parceiras*, como vimos anteriormente, já trazia toda uma gama de situações que remetiam ao universo infantil, em *O ponto cego* transborda toda a magia do mundo onírico da criança. Nas imagens do texto, o olhar de um menino a focalizar o seu projeto fantasioso de controlar destinos e recriar “histórias”. A busca por um olhar diferente parece não ser casual, pois se trata de algo muito presente na cultura contemporânea: segundo Nelson Brissac, a pergunta a se fazer é quem poderia dar vida, ou um novo olhar para histórias esgotadas, num mundo onde tudo foi banalizado. Para este autor vivemos um tempo em que não existem mais véus nem mistérios:

vivemos no universo da sobre exposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levado ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?¹⁸²

Assim, este enfoque do olhar de um menino especial é o recurso, do qual a narrativa se apropria, para projetar imagens capazes de captar, na banalidade do cotidiano da casa familiar, valores da intimidade que, paradoxalmente, induzem o leitor a um estado de leitura suspensa. Com efeito, a narrativa de *O ponto cego* cria certa perplexidade, quando confere a um menino de poderes especiais, de magia, por acreditar ser capaz de reelaborar a realidade, quando decide parar de crescer e constituir um outro espaço e, então, recriar o enredo de sua estória familiar. O menino, como verificamos, já avisa nas primeiras páginas do romance, sua intenção de aventura inventiva, quando anuncia a

¹⁸² PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAIS, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361.

entrada em outro espaço, o da ficção, com a seguinte frase: “Eu que invento e desinvento, eu que manejo os cordéis, eu decidi parar de crescer”.¹⁸³ A estranheza do projeto de autoconstrução do menino deveria propiciar um distanciamento entre a realidade e a representação do real, mas, ao tentar recriar sua vida e sua estória, propõe repensar a mentira das aparências e a verdade das essências. Acaba, então, por aproximar realidade da recriação elaborada pela ficção, quando traz à tona o fingimento da realidade em contraponto com o fingir da criação literária. E, nesse aspecto, o jogo, proposto pela narrativa, problematiza a construção literária, quando aparenta metaforizar o processo inventivo da ficção. Segundo Bourneuf e Ouellet:

o romance é constituído por um feixe de forças dinâmicas, de materiais que não existem- ou que existem- no estado puro, mas que se tornam solidários e reagem uns sobre os outros: um romance não é apenas um assunto ou uma história mais ou menos arranjada, uns episódios diversamente agregados, mas, como diz J.L. Borges, “um jogo preciso de atenções, de ecos, de afinidades [...],um mundo autônomo de corroborações, de presságios”, um universo distinto do mundo real em que vivemos e cujo sentido tem de ser procurado através das formas que o constituem.¹⁸⁴

As imagens de *O ponto cego* são construídas de um ângulo diferente, de um olhar infantil, imagens marcadas por um enfoque muito pessoal, onde tudo remete a alguém que é estranho: “Sou o anjo do alto da escada”.¹⁸⁵ As imagens desse olhar que vasculha valores de intimidade dos seres, no espaço da casa, são projetadas por um observador que faz da sua condição inferior de criança, um facilitador “eu sou pequeno, e para quem quase não ligam [...] posso analisar tranqüilamente”.¹⁸⁶ Sua insignificância, pelo fato de ser uma criança, dá-lhe a condição necessária para poder se ocultar e analisar, criticamente, sem ser importunado.

O espaço, no qual se oculta o observador que não deseja ser visto, pode ser “embaixo da escada, onde se guardavam as coisas inúteis. Esse era o meu lugar. Só uma aberturinha no alto, [...]. Sempre gostei da sombra: nela sou livre”.¹⁸⁷ O lugar mencionado representa um espaço marginal, e o próprio texto sublinha isto com palavras que fazem

¹⁸³ LUFT, Lya, *O ponto cego*, op. cit. p. 15.

¹⁸⁴ BOURNEUF, Roland, OUELLET, Real, op. cit. p. 42.

¹⁸⁵ LUFT, Lya, *O ponto cego*, op. cit. p. 30.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 94.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 31.

referência a sua condição de inferioridade, “lugar de coisas inúteis”, dos que vivem na sombra. “Ali eu invocava quem assumia sua realidade fora do papel. E dentro do meu sonho, e existe e é concreto e me faz companhia – pois não depende de hora ou lugar”.¹⁸⁸

O romance parece buscar, na figura da criança, que se diz dona do enredo, toda a gama de criações atribuídas à imaginação criativa infantil, e o efeito especial que este olhar pode produzir ao tentar reelaborar a realidade. O olhar de um menino insatisfeito com a realidade configura o prazer da invenção e a resistência em aceitar o enredo da sua estória, e dessa insatisfação surge a decisão de se tornar dono de um espaço onde possa ter o domínio e transitar entre o vivido e o desejado, “Aqui ordeno, invento, desarrumo e conformedo segundo o meu saber. Eu sou o Anão”.¹⁸⁹

Como já dissemos, tanto o anão de *As parceiras*, como o menino que pára de crescer são representações que remetem à idéia de deformidade, que no texto tem uma simbologia, “toda deformidade é sinal de mistério, seja maléfico, seja benéfico”.¹⁹⁰ Ao envolver o narrador-menino com a duplicidade simbólica, o texto remete novamente à dualidade misteriosa que cinge a vida e a criação. O mistério da criação artística vai sendo desdobrado nas imagens projetadas pelos anseios de um menino em sua tentativa de gerar não só a autoconstrução, como na de criar um outro espaço através da linguagem ficcional.

A narrativa de *O ponto cego* resulta do desejo de idealizar imagens que possam delinear o imponderável que circunda o ato deflagrador da criação literária “se eu me tornar adulto serei igual a eles, perdendo a minha perspectiva e sendo arrastado para fora do meu abrigo da minha pequenez: já não poderei tecer e tramar”.¹⁹¹ O enigma que envolve o menino está relacionado ao imaginário infantil e, conseqüentemente remete à força propulsora da criação artística. Esta relação da imaginação infantil, envolta pelo mistério “já não sou criança por dentro. Vou me abrir como uma fruta podre”,¹⁹² pode ser vista como uma estratégia da qual a narrativa se utiliza não só para tornar o texto uma leitura especial do real, como o de atribuir à realidade um valor fora do comum. Nessa perspectiva, a imaginação infantil, parece expor-se no espaço da casa, no confronto entre

¹⁸⁸ Cf. LUFT, Lya, *O ponto cego*, p. 39.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 124.

¹⁹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alaire, op. cit. p. 328.

¹⁹¹ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 45.

¹⁹² Ibidem, p. 126.

real e imaginário, sob o efeito especial de um olhar que elabora imagens supervalorizadas da representação do real e da criação ficcional. Com esse efeito, o texto ao construir imagens dos espaços da casa, que invocam a memória e a imaginação, vale-se das mesmas estratégias do artista, no momento da criação. E nesse aspecto, voltamos a Bachelard que em relação a essa questão da casa elaboradas pelo poeta, afirma:

abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados.¹⁹³

Assim, ao revelar essas imagens, a narrativa traz inscritas memórias de intimidade pela imaginação infantil que desmascara, através do faz de conta da ficção, medos e dúvidas individuais e coletivos da realidade repressora da casa familiar, à qual estão condicionados os personagens. Nesse sentido, a reflexão proposta é capaz de ir além da superfície, ao sugerir que a razão da desesperança da tragédia, em que vivem os personagens é determinado por um processo social implacável, o mesmo condicionamento que cerceia os seres reais .

Não vou crescer mais que isso. Não quero ser adulto como esses com suas vidas regradadas, podadas, abortadas. Não quero ter de viver só no que se delimitou como. sendo o real. [...].¹⁹⁴
Um dia não vou mais caber em mim? Vou explodir ou, como cobra troca de pele, eu trocarei de máscaras? É isso que fazem os adultos com os quais não quero me parecer?¹⁹⁵

As inquietações do narrador revelam a urgência da conscientização e da transformação da instituição familiar, quando definem, por meio da repetição de frases negativas, os danos que as imposições sociais provocam nos seres. A urgência da conscientização e da mudança transparece nas frases curtas, nas interrogações salientando, por meio dessas negações, o aspecto negativo de se tornar adulto .

O efeito especial, produzido pela fantasia do menino, vai gerar imagens embaralhadas entre o pesadelo da realidade e o sonho idealizado da ficção, produzindo reflexões que testemunham os valores desumanizadores da nossa sociedade.

¹⁹³ BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 26.

¹⁹⁴ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 33.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 85.

Uma família foi morar em meu quarto, numa casinha de papelão que construí e botei num canto da prateleira. Escuto sua voz, seus passinhos em cima da cômoda pra lá, e pra cá. A mulher, os gêmeos, o padre, abeata, a menina debilóide, todos.¹⁹⁶ (Talvez ela não tenha suportado a morte abrindo os olhos e lambendo os beijos nas entrelinhas).¹⁹⁷

Só ele, o cavalo-anjo, volteia no céu, faz rasantes sobre a terra, relincha em mais uma curva. Nunca vai para muito longe: não sai do território que estendo para ele no tempo sobrenatural.¹⁹⁸

A estória, cujo enredo o menino vai tentar reelaborar, é a do olhar, um olhar fatal como o que arrebatava sua mãe que, ao se apaixonar pelo namorado da filha, vai embora. “Minha Mãe devia estar [...] lendo no quarto ou mirando uns olhos futuros, sem nunca ter visto já se perdia neles”.¹⁹⁹ Este olhar que celebra a vida, que envolve a paixão, invade e liberta a mãe a qual, embora submissa ao olhar controlador do marido, rompe com o que está estabelecido socialmente para entregar-se, enfim, a si mesma.

Meu Pai precisava controlar [...], sobretudo essa que era a sua mulher. [...]. “Minha mulher não faz isso”, “minha mulher não frequenta esses lugares”.²⁰⁰

Meu Pai 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; virava a cabeça devagar, olhava mais distraída.²⁰¹

O olhar do pai não se desvia do poder cego, é sempre definido como aquele que tem em suas mãos o destino de todos os familiares, aquele que, ao se pronunciar, sempre se utiliza de pronomes possessivos como: “meu”, “minha”, por acreditar que o mundo gira em torno dele.

Através desse olhar instaura-se toda a problemática dos familiares em sua relação hierárquica que isola os seres. O texto justifica, de forma simbólica, o motivo deflagrador da consciência desta realidade – a morte da filha Letícia; a preferida pelo pai, – para a narrativa é uma metáfora que simboliza a falta e, deste modo, na ausência da alegria (Letícia) a família têm consciência da infelicidade, “uma menininha morta havia

¹⁹⁶ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 90.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.117.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 125

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 103.

²⁰⁰ *Ibidem*, p.23.

²⁰¹ *Ibidem*, p.137.

muitos anos representava o fracasso e a perda”.²⁰² Esta linguagem metafórica delineia de forma extremamente expressiva a essência de que se constituem esses estereótipos, seres-personagens que no ato de desvelar suas estórias gradualmente vão revelando o universo opressor em que vivem, o da loucura da Avó “seu círculo estava fechado, ela vencera o tempo”,²⁰³ e o alheamento das Tias “tudo é tão sem solução que não adianta querer ordenar: estão fora de qualquer avaliação”.²⁰⁴

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; [...]. Compartimentar para perdurar.²⁰⁵

A visão do narrador destaca o alheamento, a inconsciência da diferença (seres ridicularizados), em relação ao padrão social, como um espaço de refúgio para os personagens preservarem-se das imposições sociais nas quais não se inserem. A estranheza do modo de ser das tias representa uma ruptura com as convenções sociais; por isso elas, estão fadadas ao isolamento do círculo particular em que terão que viver.

Falam ao mesmo tempo, dão as mesmas risadinhas, usam as mesmas roupas, e controlam uma às outras. Alheias como minha Avó doida, como eu que parei de crescer. São o seu próprio jardim cercado, seu pátio de brinquedos. As três revogaram o tempo, prescindiram dos outros. Nessa Condição ninguém as pode ferir.²⁰⁶

As três tias pobres e alegres, como uma paródia dos estereótipos sociais, são três faces de uma mesma realidade, “que por mágica se divide e assim se diverte mais, vive mais, e não fica tão sozinha”.²⁰⁷ E embora, o texto se refira no plural, “às Tias,” deixa transparecer, na singularidade, o sentido pejorativo quando faz referência às três tias, como se fossem um único ser, meros objetos que ao serem colocados em frente a um espelho defeituoso reflete uma imagem tripla mas igual. Essa triplicidade evoca um reforço da insignificância, do ridículo das personagens, pelo uso de adjetivos e substantivos no

²⁰² Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 30.

²⁰³ Ibidem, p. 55.

²⁰⁴ Ibidem, p. 40.

²⁰⁵ Ibidem, p. 30.

²⁰⁶ Ibidem, p. 42.

²⁰⁷ Ibidem, p. 40.

diminutivo e no plural como: “velhas bonecas”, “as Tias”, “risadinhas”; a intenção é o menosprezo, pois as palavras utilizadas conotam um sentido pejorativo de inferioridade, de desimportância.

A narrativa, de certo modo, lembra a atmosfera dos contos de fadas, a avó rica é ela própria um espelho, que reflete um padrão social e seus valores como a busca de uma eterna juventude. A personagem que busca no espelho sinais que evidenciem a beleza, “Olhando-se no espelho da antiga beleza”,²⁰⁸ sugere o questionamento do conto de fadas (“existe alguém mais bela”). Mas a procura no espelho também se faz simbologia quando reflete a uma “primeira manchinha”.²⁰⁹ Sabemos que a mancha possui um significado polivalente, “a própria mancha é um símbolo, o de uma degradação, de uma anomalia, de uma desordem”.²¹⁰ Efetivamente, a manchinha seria o primeiro sinal da desordem mental da avó. No espelho (objeto e sociedade) a certeza do início da sua degradação física que aos poucos vai desencadeando a desordem mental. “Começou a delirar, reclamando que todo mundo a apontava [...]. Lá vai aquela velha. [...]. Aos poucos foi sendo devorada por dentro também”,²¹¹ quando a sua imagem não corresponde ao reflexo do padrão social ideal de eterna juventude, “desafiando o indesejável [...], foi-se entregando a irrealdade misericordiosa”.²¹² Na loucura, cessa a preocupação de eternizar a beleza, está livre do flagelo da degeneração, como é considerado o envelhecer, em nossa sociedade.

No espaço da loucura, imagens da renúncia à realidade, quando a avó opta por se entregar ao devaneio, e como uma menina brinca de faz de conta: “[...] atenta, minha Avó despeja nas minhas mãos algo invisível que tem nas suas”.²¹³ e assim a narrativa anuncia a entrada em outro espaço, o imaginário de onde emerge a fantasia da ficção.

Desse modo, no olhar desconstrutor do menino, a narrativa delinea no enredo da própria estória familiar, quadros da criação literária, imagens da construção do ficcional: “[...] eu dera ordens ao tempo mas ele não me obedecia direito, algo escorrera

²⁰⁸ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 51.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 48.

²¹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alaire, op. cit. p. 585.

²¹¹ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 50.

²¹² *Ibidem*, p. 50.

²¹³ *Ibidem*, p. 55.

das bordas incontrolável”,²¹⁴ nas imagens produzidas pelo texto imagens de quadros que falam do que escapa do controle do escritor no ato da criação, tanto que o próprio texto afirma: “personagens [...] nunca acabam de ser narradas por isso não conseguem morrer, e querem que eu as convoque”.²¹⁵

O olhar do menino vai gradativamente desvelando as imagens do desmascaramento, do fingimento da realidade familiar: no desenredo existencial da estória dos personagens, a revelação dos passos da fantasia.

No corpo texto simbólico do Menino, a tentativa de autoconstrução representa a própria elaboração do discurso literário, o vôo da imaginação criativa do menino artista tecendo a sua lógica própria do ato criador. É o universo da ficção que toma forma, a criar um mundo a gerar um ser-personagem através da linguagem.

A ficção se associa à idéia da fonte geradora de inesgotáveis possibilidades de existir e, no transcorrer do texto o narrador parece dar-se conta de que, tanto a realidade como a ficção, têm seus próprios “destinos” sustentados apenas em seu universo particular. O projeto idealizado pelo menino quando revoga o tempo é criar um universo sem fronteiras, mas seu questionamento, por outro lado, tece noções de limites que irão persegui-lo e restringir a trajetória de seu projeto.

²¹⁴ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 144.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mergulhar no texto de Lya Luft é deparar-se com um universo de presságios, onde os personagens são seres desesperados, emparedados em meio à ambigüidade. Já a obra inaugural dramatiza, de forma densa, os abismos pessoais e sociais de personagens perplexos ante ao desencontro com a vida. *As parceiras*, segundo Antônio Houaiss, “uma pungente sonata do crepúsculo, quase sem precedentes entre nós”,²¹⁶ busca, como vimos, dar à palavra escrita a noção da atmosfera interior que envolve personagens perdidos entre o mundo vivido e o imaginado.

Ao percorrer os caminhos traçados pelos romances *As parceiras* e *O ponto cego*, foi possível evidenciar como se constrói este mundo que consiste em reescrever os mesmos temas. São textos que parecem não ter acabamento num processo de eterna busca; sempre reenviam a outro texto que, por sua vez, reenvia a outro, num processo interminável, a formar uma complexa tessitura onde a ambigüidade revela um mundo dúplice. Suas narrativas em geral não terminam; não tem um desfecho, apenas sugerem pistas, deixando ao leitor a possibilidade de elaborar as suas próprias conclusões, pois, conforme declara a própria escritora seus romances “terminam em aberto, é o leitor quem deve fazer o seu final”.²¹⁷

A partir do exposto, cabe evidenciar que as narrativas de *As parceiras* e *O ponto cego* trazem à tona a consciência do que está em segredo, do que está submerso, para desvendar a máscara da aparência social. A recorrência temática se sustenta no círculo vicioso da estrutura familiar tradicional, nesse permanente jogo de poder entre homens e mulheres, pais e filhos, vivendo num mundo descentrado que substitui a certeza pelo jogo, o fundamento, pelos interesses individuais.

²¹⁶ LUFT, Lya. *As parceiras*, op. cit., contra-capá.

²¹⁷ LUFT, Lya. Amor e inquietação. In: *O amor na literatura*. Porto Alegre: UFRGS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993. p. 102.

Podemos perceber no transcorrer da análise que o espaço da casa familiar é o grande palco, e os condicionamentos familiares, a metáfora da trágica experiência existencial que encenam os personagens em *As parceiras* e *O ponto cego*.

A casa é o palco onde se revela e se encena o jogo perverso da vida, o lugar onde se esconde a linguagem, de todos aqueles que não se enquadram nas convenções sociais. Logo, o fato dos personagens não terem acesso a uma linguagem, – o narrador nunca lhes dá a palavra – torna-os peças incapacitadas para a vida, peças de azar que vão ser derrubadas neste jogo que a narrativa sugere ser a vida. Deste modo, resta para os marginalizados os interditos simbólicos do exílio representado pela loucura, nestes há a possibilidade de se entregar ao devaneio, no mundo onírico, o espaço onde os personagens se refugiam, a fim de criar um outro universo no qual possam tentar resgatar a linguagem contida, e assim, afirmar uma identidade.

Como vimos, nos dois romances, o cenário privilegiado é o do espaço da casa, e os atores do trágico espetáculo são os seus moradores. As imagens focalizadas pelo texto privilegiam os caminhos percorridos pelos narradores que estão voltados para a decifração da estória familiar, na busca de uma linguagem que possa traduzir a razão da inaptidão do seu despreparo para enfrentar a vida e reconstituir suas estórias.

Os caminhos escolhidos pelos protagonistas para revelar a linguagem lembram um caminho às avessas. A protagonista Anelise busca no espaço da casa da infância memórias que possam reconstituir sua estória; num mundo onírico de silêncio, anseia por apropriar-se da linguagem. Confirmando com o que diz George Steiner, “quando falham as palavras, a memória, que é domínio delas, também desmorona”,²¹⁸ Anelise fracassa pela impossibilidade de reconstituir uma estória apenas com suas lembranças, imagens nebulosas distantes.

Já o protagonista do romance *O ponto cego* procura na linguagem ficcional extrapolar as fronteiras do real e afirmar as infinitas possibilidades do universo da ficção. Mas as leis que norteiam o seu mundo de faz de conta têm seus próprios limites, não pode se impor como realidade, “se eu continuar crescendo, ao contrário do que projetei [...]”,²¹⁹ o próprio narrador revela a falácia de seu intento, pois o tempo continua a passar e suas

²¹⁸ STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: *linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 60.

²¹⁹ LUFT, Lya. *O ponto cego*, op. cit. p. 16.

artimanhas para reter o tempo não funcionaram “[...] perdi o controle [...] o desequilíbrio do tempo no meu relógio, [...] estou sendo desmontado”.²²⁰

O sonho idealizado pelo menino criador de enredos não consegue se impor. Assim quando a linguagem artística, fonte geradora de seu projeto criador, se extingue o menino vai aos poucos “sendo desmontado, desenrolado, destronado”.²²¹ O menino sabe que sua saga se esgota na linguagem, ou melhor, ele parece ter consciência que dela nasce o seu drama.

Nesse sentido, o romance *O ponto cego* se revela difícil, quando traz à tona a estratégia de mediação entre o real e o subjetivo ao incorporar a narrativa uma duplicidade de valores (real e ficção). O contraste elaborado do emaranhar do real e do fictício sugere a multiplicidade das representações com que a ficção pode conceber a realidade.

A arte da ficcionista conserva o encantamento próprio do contador de histórias, cujos enredos criam um mundo de medo e de assombro, na intenção de dar voz aos medos e inquietações que assombram os homens e as mulheres que os escutam. Com estas narrativas, ela quer despertar consciências, produzir ressonâncias: “é preciso registrar fatos que talvez mudem o mundo; denunciar a injustiça que nos desumaniza; gravar a memória das gentes”.²²² E este anseio tem-se presentificado ao longo dos romances; a arte da escrita é instrumento da linguagem, a produzir sentidos através da palavra enquanto mediadora da relação do ser com o mundo.

Em *O ponto cego* rompe-se com a cadeia de narradoras-mulheres que rememoram a infância para resgatar suas origens, trazendo o resultado de um outro olhar, o olhar perplexo de um menino, diante da falácia dos valores que estruturam a instituição familiar. Este narrador-menino que não só questiona os referenciais da sua própria estrutura como amplia os horizontes de questionamento trazendo à tona a farsa desumana que ainda sustenta a hierarquia de valores tradicionais. O olhar do menino delinea um ambiente que retrata o mundo em que vivemos com suas transformações e ausência de referenciais, onde se quebraram padrões estabelecidos ao longo do tempo, e todos parecem perdidos entre buscas e indagações.

²²⁰ Cf. LUFT, Lya. *O ponto cego*, p. 152.

²²¹ Ibidem, p. 152.

²²² LUFT, Lya, *O rio do meio*, op. cit. p. 129.

O texto reforça a importância da conscientização, que, se não destrói o círculo vicioso da estrutura familiar opressora, submete-a a um processo de corrosão, sugerindo metaforicamente que a arte viabiliza esse processo, e idealiza possibilidades, abre novas perspectivas, permitindo assim antever horizontes de liberdades ainda não configurados. Na arte, o espaço para dar vazão aos sonhos, a possibilidade de questionar, de estar em busca do entendimento de como se sustenta o imponderável da nossa realidade existencial.

O romance *O ponto cego* ensaia outra perspectiva de olhar, e nesta, a possibilidade de dar asas aos sonhos e devaneios, através da arte, o advento de um novo horizonte. A arte é o espaço transgressor que oferece um outro olhar para repensar a realidade cotidiana. E, neste aspecto o texto de Lya Luft revela a importância da arte para a construção da vida, da história dos seres, da “humanidade,” no seu duplo sentido. O mundo de faz de conta, o espaço capaz de promover uma denúncia, de trazer à tona reflexões sobre a organização social. A arte a ponderar sobre seu próprio papel, ou sobre a função do artista ante as transformações que vão transfigurando o mundo e os seres.

A narrativa do romance *O ponto cego* nos encanta; ela se forma essencialmente nesse jogo dual entre o mundo imaginado e o mundo vivido, quando faz emergir do olhar de um menino um mundo de pesadelo a revelar imagens, ou rastros da essência dual humana, ansiosa por desvelar seus encontros e desencontros. O texto desvela esse drama, num jogo ficcional que brinca de ocultar quando revela e de revelar quando oculta, escondendo o elo que separa a verdade frágil da ficção e a mentira avassaladora da realidade. “Este livro, às vezes, aparentemente desconexo anda na beira de uma estreita diferença e forja a trama de dois livros, o da ficção e o das realidades. Este é o seu jogo”.²²³

A trama oculta as fronteiras ou, melhor, vai mostrando que os limites são tênues, sendo às vezes impossível vislumbrar aquilo que separa a fragilidade da ficção e a força avassaladora da realidade. A magia do mundo infantil traz à tona imagens de um universo de presságios construído a quatro mãos, as da ficção e da realidade, a vasculhar, no espaço, da casa “valores de intimidade”, a revelar imagens capazes de delinear indagações comuns ao homem contemporâneo.

Na trama arquitetada por esse jogo ficcional, a escritora explora os lugares silenciosos e ocultos da alma humana; deste ângulo perdemos o referencial dos limites entre a fala real e a escrita ficcional. É neste jogo dual entre o vivido e o fictício que o

²²³ LUFT, Lya. *Histórias do tempo*. 3. ed., São Paulo: Mandarim, 2001. p. 15.

romance *O ponto cego* rompe com a representação, com os valores e hierarquia de poder da perspectiva de uma cultura marcadamente patriarcal. Construindo a ficção do “eu” do artista, a partir da ótica de uma criança, a narrativa tenta estabelecer a sua autoconstrução, como ele mesmo afirma em uma passagem: “o concreto afirmado na miragem”.²²⁴

O ponto cego nos remete ao encontro da nossa precariedade enquanto seres humanos; coloca-nos frente a uma espécie de fracasso do sujeito, enquanto essência dual, que quanto mais busca se afirmar, mais percebe a impossibilidade de afirmação e completude. Embora no final do romance não se revelem saídas, ficam ressoando no leitor ecos de um universo de possibilidades já que o texto se propõe a uma incessante reflexão sobre a precariedade da existência humana.

É impossível não reconhecer, ao final dessa leitura, a arte como porta-voz das angústias humanas e da busca de uma linguagem como uma forma de libertação; o texto, portanto, não se apresenta como espaço neutro de significações, mas como o espaço capaz de elaborar uma linguagem que define uma consciência proclamadora de valores próprios.

²²⁴ LUFT, Lya, *O ponto cego*, op. cit. p. 69.

BIBLIOGRAFIA

1. ABREU, Caio Fernando de. Frestas da memória. *Revista IstoÉ*, São Paulo, p. 64, 25 abr.1984.
2. ABREU, Caio Fernando de. *Jornal Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 jun. 1987. Caderno 2: Crítica e Livros. p. 6
3. AUTORES GAÚCHOS. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 5, 1984.
4. AVERBUCK, Lygia. Com a palavra a mulher. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25 ago. 1981.
5. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
6. BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
7. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* (Aventura da modernidade). São Paulo: Cia das Letras, 1986.
8. BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Trad. e apres. de Athur Netrovski. Rio de Janeiro: Imago 1991.
9. BORDINI, Maria da Glória. Os vazios da existência. In: *Autores Gaúchos*, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 5, p. 5, 1984.
10. BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
11. BRAGA, Rubem. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 abr. 1984.
12. BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1985 (Princípios).
13. CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. In: *A personagem do romance*. 9. ed., São Paulo: Perspectiva, 1988 (Debates).
14. CASTANHEIRA, Cláudia. *Inscrição e revisão do feminino no passado/presente da escrita*. In: VII SEMINÁRIO NACIONAL DA MULHER E LITERATURA, 1999. Niterói. Anais. REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena; PORTO, Maria Bernadete (orgs.). Niterói: EDUFF, 1999.

15. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alaire. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Olympio, 1990.
16. CICCACIO, Ana Maria. *Jornal da Tarde*, 8 ago. 1998. Caderno de sábado. sábado@jt.com.br. 8 nov. 1999.
17. COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
18. COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1996.
19. COSTA, Maria Osana de Medeiros. Exílio: o mundo da transgressão. In: XAVIER, Elódia (org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Alves, 1991.
20. DALTO, Renato Lemos. Cultura, mudanças e desafios nos caminhos de Lya. *Gazeta Mercantil de São Paulo*, São Paulo, 1987. Caderno Cultura.
21. EAGLETON, Terry. *O que é literatura?* In: Teoria da literatura: uma introdução. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1994.
22. FOUREAUX, José de Souza Júnior. Aproximações: Ensaio de métodos. *Revista do Centro de Artes e Letras*, Santa Maria: UFRSM, v. 14, n.1-2, jan./dez. 1992.
23. FOUREAUX, José Luiz. *Mulher memorial: dedilhando um teclado (ainda) desconhecido*. In: 2º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Literatura e Memória Cultural*, v. 3. 1990. Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: ABRALIC, 1990.
24. HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80 (problemas teóricos e históricos). In: *A mulher na literatura. Organon – Revista do Instituto de Letras*, Porto Alegre: UFRGS, n. 16, p. 107-108 e111, 1989.
25. HOHFELDT, Antônio. A asa esquerda do anjo. *Colóquio de Letras*, Lisboa, n. 68, jul.1982.
26. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses, o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
27. ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed., v. 2, Rio de Janeiro: Alves, 1983.
28. JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
29. JUNKES, Lauro. *A personagem de ficção*. Florianópolis, 2002 (mimeo).
30. KRISTEVA, Julia. *Estrangeiro para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

31. KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
32. LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Trad. Suzana Bornéo Funck. In: *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
33. LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
34. LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 3. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
35. LUFT, Lya. *A sentinela*. 3. ed., São Paulo: Siciliano, 1994.
36. LUFT, Lya. Amor e inquietação. In: *O amor na literatura*. Porto Alegre: UFRGS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.
37. LUFT, Lya. *As parceiras*. 4. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
38. LUFT, Lya. *Exílio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
39. LUFT, Lya. *História do tempo*. 3. ed., São Paulo: Mandarim, 2001.
40. LUFT, Lya. *Matéria do cotidiano*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1978.
41. LUFT, Lya. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999.
42. LUFT, Lya. *O rio do meio*. 9. ed., São Paulo: Mandarim, 1996.
43. LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
44. LUFT, Lya. *Secreta mirada*. 5. ed., São Paulo: Mandarim, 1997.
45. MCCLENDON, Carmen Chaves. *Reflexos de reflexos e a narrativa feminina na obra de Lya Luft*. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1987. Belo Horizonte. Anais. SOUZA, Eneida M. de; PINTO, Julio C.M.. (orgs.), Belo Horizonte: UFMG, 1987.
46. MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed., v. 5, São Paulo: Cultrix, 1993.
47. NOVAES, Nelly Coelho. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
48. NUNES, Benedito. A cidade sitiada: uma alegoria. In: *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.
49. NUNES, Benedito. Uma leitura de Clarice Lispector. In: *O drama da linguagem*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.
50. NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: *Os sentidos da paixão*. 4. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1988. A paixão de Clarice Lispector.

51. PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAIS, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
52. PORTO, Maria Bernadete Velloso. Diálogos no feminino (o discurso do desejo em Lya Luft e Anne Herbert). A mulher e a literatura. *Organon – Revista do Instituto de Letras*, Porto Alegre: UFRGS, n. 16, 1989.
53. QUEIROZ, Vera. A paixão da morte (A personagem feminina nos romances de Lya Luft). *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ordec, n. 101, 1990.
54. REISNER, Gerhild. *A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea*. www.openlink.com.br/nielm/nincia.htm. 2002.
55. ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 1985.
56. SANTOS, Roberto Corrêa dos. O romance de Lya Luft. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 1, n. 1, 1983.
57. SCHÜLER, Donald. Lya Luft, Reunião de família. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 76, p. 105-6, nov. 1983.
58. SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
59. SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997.
60. SHOWALTER, Elaine. A crítica feminina no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses, o feminino como crítica cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
61. SILVA, Maria Susana Sarmiento da. *Intertextualidade: uma simbologia universal no exílio de Lya Luft*. In: 1º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Intertextualidade e interdisciplinaridade, v. 2, 1988. Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: ABRALIC, 1988. p. 56-62.
62. SILVA, Simone Sampaio. *Nas fronteiras do inteligível: O ponto cego*. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher. In: VIII SEMINÁRIO NACIONAL DA MULHER E LITERATURA, 27-29 set. 1999. Bahia: UFBA, 1999. p. 1.
63. SILVA, Vera Alves da. *Jornal Folha da Manhã*, Minas Gerais, 28 jun. 2001.
64. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.
65. STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
66. TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *A escritura feminina: Lya Luft e o sujeito no espaço literário*. www.openlink.com.br/nielm/nincia.htm. mar. 1998, p. 4; jun. 2000, p. 5 e 7.

67. VIANA, Lúcia Helena. *Por uma tradição do feminino na Literatura Brasileira*. In: 5º SEMINÁRIO NACIONAL DA MULHER E LITERATURA, 1993. Natal. Anais. DUARTE, Constância Lima (org.). Natal: UFRN, 1995.
68. VOX, Porto Alegre: IEL; SEDAC; CORAG; SARH, ano 1, n. 2, dez. 2000.
69. WELLEK, René; WARREN Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2. ed., Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.
70. XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.
71. XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: *Tudo no feminino*. Rio de Janeiro: Alves, 1991.
72. ZILBERMAN, Regina. Apresentação. Roteiro de uma literatura singular. In: *Autores Gaúchos*, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 1, ilust., 1989.
73. ZILBERMAN, Regina. A mulher. In: *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.