

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO, MESTRADO E DOUTORADO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

CONFIGURAÇÕES DO DESEJO EM *AS PARCEIRAS, A ASA ESQUERDA DO ANJO E REUNIÃO DE FAMÍLIA*, DE LYA LUFT

ALUNA: KATIA FRAITAG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras sob a Orientação da Profa. Dra. Elisabeth Batista.

Tangará da Serra - MT

2014

KATIA FRAITAG

CONFIGURAÇÕES DO DESEJO EM *AS PARCEIRAS*, *A ASA ESQUERDA DO ANJO* E *REUNIÃO DE FAMÍLIA* DE LYA LUFT

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários- PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – para o Exame de Defesa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Professora Doutora Elisabeth Battista.

Banca examinadora

Prof^a. Dra. Elisabeth Battista (Orientadora)

Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Prof^a. Dra. Elza de Assumpção Miné

Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/ USP

Profa. Dra Cleide Antonia Rapucci

Universidade Estadual Paulista - UNESP de Assis

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT–

Suplente

Tangará da Serra-MT,

2014

DEDICATÓRIA

Dedico à minha mãe Ilse Elcita Kraemer, que merece toda e qualquer dedicação e dedicatórias minhas.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar Deus, por seus planos perfeitos.

À família, em especial minha mãe pelo apoio constante, orações e imenso amor, também a meu irmão e meu pai.

A todos os amigos que também são a família que Deus me deu, em especial a Gracimeire, Andreia e Franciele pelos anos que me acompanham.

Ao André Daniel pelo amor sem medida, pela dedicação e tudo o que representa em minha vida.

As amigas Denise e Ana Letícia e ao amigo Adilson.

A minha professora e orientadora Dra. Elisabeth Battista por dedicar seu tempo a meus textos, pelo incentivo em todos os momentos e por servir de inspiração, além de ser inesquecível.

A todos os professores do PPGEL da UNEMAT, pela confiança, por me acrescentar em conhecimento, e em especial ao carinho dos professores: Dra. Vera Maquêa, Dr. Agnaldo Rodrigues, Dra. Elza Miné, por serem tão marcantes.

À CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa.

Aos professores que aceitaram o convite para fazer parte de minha banca de qualificação e defesa no mestrado.

Aos professores que tive em todo o processo de aprendizado em minha vida, minha profunda gratidão aos que me ensinaram e aos que comigo trabalharam.

A todos os alunos que fizeram parte de minha vida, pelo carinho e aprendizado fornecido.

*Algo sempre em movimento:
a vida arrastando as pantufas
nos corredores do tempo.*

(Lya Luft, O tempo é um rio que corre)

Resumo

O desejo faz parte da essência humana e está presente em diversos campos da vida, mas ganha luz, sobretudo, na literatura. O motivo propulsor desta pesquisa em estudar as configurações do desejo na literatura de autoria da mulher, se dá pelo gosto à literatura e a revelação que ela traz no bojo do processo sócio existencial, aqui destacando o percurso da mulher enquanto personagem. Percebemos que Lya Luft apresenta como núcleo de sua obra, a temática do desejo, e ali, torna-se componente estético da literatura romanesca desta escritora brasileira contemporânea. Centramos nossa pesquisa nos três primeiros romances produzidos pela escritora na década de oitenta: *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981) e *Reunião de família* (1982). Nestes romances a narrativa é conduzida em primeira pessoa por personagens femininas apresentando um fecundo espaço ficcional para libertar a voz das mulheres e os seus desejos silenciados por um sistema patriarcal dominante em sociedade, com efeito, são obras de uma escritora, narrado por figuras femininas, o que assevera o ponto de vista feminino de e sobre a mulher.

Palavras-chave: Literatura feminina; Romance; Literatura Brasileira; Desejo; Lya Luft.

Abstract

The desire is part of human nature and is present in various fields of life, but gain light, especially in literature. The propellant reason this research to study the desire settings in woman's authorship of literature, is given by the taste for literature and the revelation that it brings in the midst of social and existential process, here highlighting the woman's behavior socially established. We realize that Lya Luft presents as the core of his work the theme of desire, and there, it becomes aesthetic component of novelistic literature of this contemporary Brazilian writer. We focus our research in the first three novels produced by the writer in the eighties: *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981) and *Reunião de família* (1982). In these novels the narrative is conducted in the first person by female characters presenting a fruitful fictional space to free the voice of women and their desires silenced by a dominant patriarchal system in society, in fact, are the works of a writer, narrated by female figures, which asserts the female point of view and on women.

Keywords: Feminine Literature; Novel; Brazilian literature; Desire; Lya Luft.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – CONFIGURAÇÕES DO DESEJO	11
1.1. Reencontro com a história	18
1.2. Eu lia, Tu lias, Ela Lya Luft	22
1.3. Patriarcalismo e representação da personagem luftiana	26
1.4. Configurações do desejo e a personagem luftiana	35
2. CAPÍTULO II: O DESEJO E SUAS CONFIGURAÇÕES NAS OBRAS LUFTIANAS.....	40
2.1. Memória retrospectiva e identidade	40
2.2. A busca da identidade feminina: Espelho, espelho meu, quem sou eu?	46
2.3 Os símbolos e a relação com a identidade.....	56
3. CAPÍTULO III – O DESEJO NO UNIVERSO FEMININO: AS PARCEIRAS, A ASA ESQUERDA DO ANJO E REUNIÃO DE FAMÍLIA	64
3.1. Crise existencial: inconsciente e consciente.....	64
3.2. Sonhos: os desejos inconscientes	67
3.3. Desejo e consciência (de culpa)	71
3.4. Desejo e amor.....	79
3.5. O desejo e o sexo.....	87
3.6. Diabólica ou santa? A sexualidade feminina entre o bem e o mal	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

Registros indicam que no decurso da História, por longo tempo as mulheres tiveram os desejos reprimidos em vários setores da vida. Foram reprimidas no espaço do lar, impedidas de exercer sua própria sexualidade, a elas foi negada a oportunidade da escrita, o espaço no campo do trabalho. A literatura ofereceu à mulher um caminho para a sua auto expressão e, por sua vez, a literatura de autoria feminina deu chance à mulher falar sob seu próprio ponto de vista.

Encontramos na fortuna literária da escritora Lya Luft um campo fértil para observar as configurações narrativas do *desejo* sob a ótica da mulher, bem como os infortúnios gerados por uma condição de vida oprimida. As protagonistas de *As parceiras* (Anelise), *A asa esquerda do anjo* (Gisela/Guísel) e *Reunião de família* (Alice), cindem um aspecto que as aproximam – são mulheres que tiveram, no decurso dos romances que protagonizam – seus desejos reprimidos. Não puderam fazer suas próprias escolhas, não puderam ter autonomia desde a infância, até que alguma situação limite – como uma crise existencial, por exemplo, coloca em cheque o falso conformismo.

As personagens femininas referidas anteriormente, ao vivenciarem, desde a infância, a repressão de suas vontades de maneira autoritária, as narradoras expressam ter dificuldades em avaliar seus desejos. Talvez isso justifique a necessidade das protagonistas, já na vida adulta em resgatar o passado retrospectivamente, recuperando no presente da narrativa os fatos vivenciados desde a infância pretérita, para tentar entender o momento presente, marcado por conflitos, crises existenciais, e todos os dissabores geradores da crise existencial que afeta as narradoras.

Esta pesquisa volta-se em alguns momentos aos registros históricos porque, ao que tudo indica, as personagens luftianas revelam nos romances a posição da mulher de modo semelhante a mulher da vida real, sobretudo em sociedades de origens patriarcais, levando em conta um contexto em que os mitos e dogmas aprisionaram os sentimentos, o corpo e a mente de muitas mulheres no decurso da história. Numa narrativa que exprime as dores de ser mulher numa condição social que superioriza o homem e

inferioriza a mulher em diversos setores da vida humana. Assim, a história nos fornece informações interessantes na tentativa de compreender as dores femininas, supondo que a crise existencial seja provocada por costumes de raízes profundas em sociedade.

A narrativa dos romances da escritora Lya Luft representa para nossa pesquisa um mergulho literário na temática do desejo, mas ao adentrarmos no universo literário da escritora pudemos constatar outras imersões das personagens femininas, por isso esta pesquisa também busca na psicanálise, principalmente da vertente freudiana, como suporte da abordagem teórica, pois vem de encontro ao interesse percebido nas obras de Lya Luft que revelam processos emocionais e psicológicos profundos a vida humana.

Pensamos a necessidade de dividir nosso texto em três capítulos, além da introdução e das considerações finais.

No primeiro capítulo discutem-se alguns conceitos e pontos de vista a cerca Da temática do desejo. Denominamos este capítulo como *Configurações do desejo* de modo a evidenciar algumas variações de entendimento do desejo para, posteriormente aprofundar o assunto voltando-nos para a análise do *corpus* selecionado para esta reflexão, bem como conceber as personagens luftianas como mulheres mediadas pelo desejo. Também refletimos brevemente sobre aspectos do respectivo período literário da década de oitenta (período em que os romances foram publicados) e duas décadas anteriores, de modo a situá-los no contexto histórico-social e estético literário. Este capítulo pode compor uma parte introdutória da nossa proposta metodológica e analítica.

No segundo capítulo, centramos na identificação e análise das configurações narrativas do desejo nos romances de Lya Luft, cujo título denominamos: *O desejo e suas configurações nas obras Luftianas*. Neste capítulo fazemos uma análise de elementos que compõem o quadro estético de Lya Luft nos três primeiros romances da escritora. Também buscamos observar os danos e consequências que a irrealização dos desejos provocou na imagem das figuras femininas dos romances, na medida em que entramos em contato com os seus sofrimentos, as privações a que foram submetidas, e a busca pela identidade.

No terceiro capítulo, denominado *O desejo e as temáticas profundas do universo feminino em As parceiras, A asa esquerda do anjo e Reunião de família*, buscamos nos

aprofundar em temas mais específicos representados pelas personagens do enredo de Lya Luft. Nesta parte da pesquisa as considerações contam com abordagem teóricas que envolvem a psicanálise, história, crítica literária e outros, no intuito de compreender os temas humanos abordados na narrativa sob a ótica das protagonistas. Para a compreensão desse fenômeno de cariz psicológico buscaremos suporte na Psicologia e na Psicanálise abordando temas como os assuntos sobre consciente e inconsciente, fantasia, sexualidade, maternidade, homo afetividade, amor, religiosidade apontam personagens luftianas que despertam da superficial conformidade da vida que não desejam e tomam consciência daquilo que foram impedidas de realizar.

Além da inclinação pessoal pela escritura criativa de Lya Luft, o motivo que concebe o estudo do tema desta pesquisa é a inquietação sugerida por temas profundamente humanos abordados em seus primeiros romances. O alvo temático inquietante de maior intensidade na escolha de nossa análise é o desejo. A nosso ver, o desejo é um tema que não foi totalmente explorado no mar de pesquisas que existem sobre as obras de Lya Luft, mesmo sendo um elemento marcante na escrita luftiana, deste modo esta pesquisa vem contribuir com os estudos acerca dos romances da escritora.

CAPÍTULO I – CONFIGURAÇÕES DO DESEJO

Lya Luft inicia sua produção romanesca na década de 80, com o primeiro romance *As parceiras* (1980) e, sequencialmente *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *O quarto fechado* (1984) e *Exílio* (1987). Para esta pesquisa escolhemos os três primeiros romances, na tentativa de entender os elementos que envolvem a representação do desejo feminino na literatura de autoria feminina.

Nossa investigação tem como fio condutor a hipótese de que Lya Luft cria personagens mediadas pelo desejo. Nas várias análises que podem ser encontradas na fortuna crítica atualmente sobre obras importantes da escrita luftiana percebe-se que a temática do desejo ainda não foi completamente aprofundada e, a nosso ver, o desejo constitui um princípio estruturante nas obras. Sendo assim, iniciamos nossa pesquisa refletindo alguns conceitos sobre o desejo.

A palavra desejo deriva do latim e é um vocábulo rico em sentidos. O vocábulo possui várias possibilidades de significado, sendo assim, inicialmente buscamos na concepção de António Houaiss (2001) algumas definições para melhor entender este termo.

Houaiss identifica na acepção da palavra Desejo: o ato ou efeito de desejar; aspiração humana diante de algo que corresponda ao esperado e/ou de preencher um sentimento de falta ou incompletude; querer, vontade; expectativa consciente ou inconsciente de possuir (um objeto) ou alcançar (determinada situação que supra uma aspiração do corpo ou do espírito); ambição às vezes incontrolada ou excessiva; cobiça, sede, exigência; pretensão, propósito; ou ainda o desejo pode ser o instinto físico que impulsiona o ser humano ao prazer sexual; atração física; lubricidade, excitação.

Observamos que várias são as possibilidades de conceber o significado do termo *desejo*. Mas adentramos nas muitas definições de Houaiss partindo de uma definição lexical para agora especificar a discussão pela contribuição de outros estudiosos.

Passos e Rosembaum (2011), no texto “O desejo e a Criação Literária” (Relações: autor/texto, texto/leitor) no livro *Escritas do desejo*, explicam que os conceitos do desejo são bastante complexos tendo várias acepções como “necessidade, apetite, atração sexual ou espiritual, tendência etc.” Concordamos que a primeira vista, o tema do desejo é um assunto de diversas vias, que pretendemos delimitar e ainda,

podemos situar algumas concepções a fim de iluminar, a princípio, o básico sentido deste termo e, que mais adiante aos poucos esperamos esclarecer no objetivo desta pesquisa.

O desejo faz parte da essência humana. O ser humano é um ser primordialmente desejante. Aranha (2009, p.83) sugere que a tradição caracteriza o ser humano apenas como um ser racional, mas poderíamos conceber o ser humano também como um “ser desejante”. Seja o desejo um sentimento, impulso ou emoção, ele é um aspecto humano.

Registros indicam que no decurso da história, por longo tempo as mulheres tiveram os desejos reprimidos em vários setores da vida. Foram reprimidas no espaço do lar, impedidas de exercer sua própria sexualidade, a elas foi negada a oportunidade da escrita, o espaço no campo do trabalho etc. A literatura ofereceu à mulher um caminho para a expressão. A literatura de autoria feminina deu chance à mulher falar sob seu próprio ponto de vista. Assim, encontramos na fortuna literária da escritora Lya Luft um campo fértil para observar na ficção a representação do universo feminino e consequentemente os infortúnios gerados por uma condição de vida oprimida.

As protagonistas de *As parceiras* (Anelise), *A asa esquerda do anjo* (Gisela/Guísela) e *Reunião de família* (Alice), representam mulheres que tiveram seus desejos interditados. Não puderam fazer suas próprias escolhas, não puderam ter autonomia desde a infância, até que alguma situação limite irrompe o falso conformismo. As falas queixosas das personagens ao avaliar as suas vidas desde o germinar da memória deixam claro que são mulheres podadas, impedidas de realizar seus desejos. “Plantinha podada, contradição e dilaceramento” (LUFT, 2003, p.26), como confessa a protagonista Gisela/Guísela de *A asa esquerda do anjo*.

É comum ao ser humano obedecer aos padrões em sociedade, que se estabelecem por meio de instituições como, família, cultura, religião, tradição e outros, e é um processo comum para a vida em sociedade. Aprendemos desde a infância, e nossos pensamentos e atitudes podem ser influenciados pelo ambiente em que vivemos e pessoas que nos rodeiam, sob nossas impressões a cerca da vida e do mundo, e, sob aquilo que nos é passado por outras pessoas construímos nossa identidade.

Ao nascer começamos a anunciar nossos desejos que precisam ser atendidos. O choro de uma criança delega ao adulto a atender seus desejos, mesmo que este desejo seja manifesto por uma necessidade, como fome, sede, frio e outros. Neste contexto de total dependência infantil o desejo se manifesta pelo olhar, choro, apontar com o dedo, balbucio de sons, etc.

Ao crescer, com a vitória da fala conseguimos declarar através da língua nossos desejos pessoais. Passamos a construir nossa própria identidade por meio de nossas experiências pessoais e impressões a cerca da vida. E com o tempo podemos escolher quais desejos devemos anunciar e quais os desejos queremos ou somos levados a esconder de outras pessoas. O motivo pelo qual escondemos nossos desejos podem ser restrições sociais, morais, religiosas, de um tempo, geração, enfim. Às vezes os desejos não são ocultados, mas proibidos.

Todo mundo sabe que quando algo extremamente desejoso não se concretiza a sensação que se tem não é boa. O psicanalista Freud na obra *Totem e Tabu* (2013, p.68) diz que “quando desejos são reprimidos, sua libido é transformada em angústia.”

É o que acontece na narrativa dos primeiros romances da escritora Lya Luft: suas personagens femininas parecem imbuídas de traumas porque não tiveram seus desejos realizados, por isso se apresentam muitas vezes angustiadas e reflexivas.

Os desejos pessoais das protagonistas não puderam se concretizar prioritariamente porque estas tiveram que atender a padrões comportamentais exigidos a elas no ambiente familiar, seja por meio do autoritarismo, pressão psicológica e emocional ou repressão que se inicia já na infância. Os danos são quase sempre irreversíveis e repercutem por toda a vida das narradoras traumatizadas, assim o despertar da vida adulta cotidiana das personagens culmina em uma crise existencial.

O desejo renunciado ao ser humano é como uma renúncia à vida. Alice de *Reunião de família* (2005), por exemplo, renuncia aos seus desejos desde pequena e nunca conseguiu aprender a lutar para realizá-los. Assim, passou a viver uma vida de anulação, e substituiu seus desejos íntimos pela realização dos desejos dos outros: do marido e dos dois filhos. Gisela/Guísela, de *A asa esquerda do anjo* (2003), que tem seu nome duplicado em duas línguas, português e germânico, é dividida assim como seu nome, não conseguia atender ao padrão comportamental da rígida avó, na sua infância,

não conseguia agradar a matriarca que instituía as regras para todos da família e, assim, a protagonista assistiu sua vida ser manipulada. Na vida adulta, a compreensão do jeito de ser da avó vem à tona, mas Gisela/Guísela sentia-se incompleta e descobre que seus verdadeiros desejos foram anulados, até que ela se rendeu e finalmente virou uma “boa dona de casa” que era o desejo de sua avó. Já Anelise de *As parceiras* (1990), não consegue se desvencilhar dos medos da infância, e depois da decepção do amor romântico com Otávio na juventude, não consegue ter um casamento com Tiago e atribui o motivo da deterioração matrimonial por não ter realizado seu desejo de ser mãe.

Os traumas gerados pela renúncia dos desejos percorrem por toda a vida das narradoras – não a renúncia pessoal escolhida, mas imposta a elas por meio de repressão direta, psicológica ou emocional - Alice vive o isolamento do lar, numa vida imersa em fantasias. Já Gisela/Guísela renuncia ao amor por não suportar a ideia fixa, que ela nutre na narrativa, de que o ato sexual interfere na sua pureza. Anelise não consegue gerar os filhos que tanto deseja e prefere a solidão recolhida no chalé da família. Assim, é possível perceber pelo engendramento romanesco das narrativas que o “desejo” vem circunscrever-se como princípio estruturante das obras selecionadas, na medida em que as personagens femininas encontram-se imersas no cotidiano mediado pela interdição dos respectivos desejos.

É importante ressaltar, no entanto, que a hesitação em realizar alguns desejos, ora interiorizados, ora exteriorizados, não é sinônimo de fraqueza das personagens. A narrativa envolta de avaliação e reflexão sobre os desejos íntimos que foram abafados, elevam as personagens de submissas a denunciantes. Esta avaliação é parte de um processo fundamental para posicionar a personagem feminina na família, tal qual elas desejam e não como sempre foram colocadas.

Os desejos femininos inicialmente são mantidos secretamente pelas protagonistas, “na sua guerra secreta”, como diria Gisela, de *A asa esquerda do anjo* (LUFT, 2003, p.28). As personagens narradoras Anelise, Gisela e Alice, dos três romances aqui analisados, são vitoriosas à sua maneira, elas sobressaem à suas vontades de uma maneira ou de outra, algumas vezes renunciando definitivamente ao que foi imposto a elas: o desejo alheio. E como renunciam? Às vezes esta renúncia é destrutiva para as personagens que encontram na doença, loucura ou até morte, o caminho para

não cumprirem os desejos de outros componentes da família, que geralmente possuem uma autoridade maior que estas figuras femininas no seio familiar.

O desejo, como um sentimento humano se relaciona com outros sentimentos de plenitude humana, como o amor, os sonhos, a felicidade, esperança e tantos outros. Na mesma medida dos sentimentos mais gostosos gerados por um desejo concretizado, ocorrem os sentimentos mais frustrantes quando os desejos não são realizados: a angústia, a incompletude, tristeza.

A realização de um desejo é para o ser humano satisfação e alegria. Até um sentimento tão almejado como a felicidade, tem relação íntima com os nossos desejos. Aranha (2009, p. 84) considera que “a felicidade é um sentimento de satisfação, no entanto, só a satisfação não é o suficiente para explicar a felicidade, porque ela supõe a realização dos desejos”.

Para Freud (2011) o desejo está “sempre em busca de realização” e configura-se “distinto da necessidade (fome, sede) e da demanda amorosa.” Sendo assim, o desejo é muito mais que algo necessário à vida humana, é essencial.

Seguindo a linha do desejo em busca de realização, é importante a colocação de Aranha (2009, p.215) ao ressaltar que é preciso não confundir *Desejo* com *Vontade*, pois semelhantemente à linha racional de Freud, a autora acrescenta que: “O desejo não resulta da escolha, porque surge em nós com toda a sua força e exigência de realização. Já a vontade consiste no poder de realização que antecede a realização ou não do desejo.” Além disso, podemos inferir que a vontade morre quando o desejo é realizado.

Constantemente estamos em busca de realizar algo. Não faz sentido viver por viver, sem ter algo que almejamos, sem ter algum plano, projeto ou perspectiva para nossa vida. Os desejos guiam a esperança da conquista, do sucesso e da felicidade. Nossas realizações se concretizam só após termos desejado.

Tanto na ficção quanto na vida real o desejo se mostra uma das mais complexas emoções humanas e, esta constatação oportuniza uma abordagem reflexiva e crítica de natureza interdisciplinar, neste sentido, voltamos nosso olhar principalmente para significações do desejo na literatura e psicanálise.

Primeiramente voltamo-nos para a vertente psicanalítica para explicar o ponto de vista psicológico sobre a concepção do desejo. Encontramos em Freud e Lacan algumas considerações interessantes.

É sabido que Freud se apoderou muitas vezes da ficção literária para melhor explicar e exemplificar suas teorias sobre o comportamento humano. Passos (2011) explica que na observação de suas pacientes, Freud, o “mestre de Viena”, estabelece relações entre aspectos da condição humana e a ficção como forma de abordar os assuntos do inconsciente e a relação entre “o desejo e a realidade”.

Neste sentido, fazemos o caminho inverso: buscamos brevemente alguns conceitos psicanalíticos na tentativa de compreender como se relaciona na literatura um sentimento humano real e demasiadamente complexo como o desejo.

Passos (2011, p.96) observa, pelo viés psicológico, que ao longo da história da psicanálise o desejo é explicado por diversos e discutíveis conceitos. A autora lembra que na concepção de Freud, o desejo é apresentado como: “Insistente, sempre em busca de realização”. Observamos que este aspecto suscitado por Freud pode ser relacionado à posição das personagens luftianas representadas nos romances aqui analisados, pois representam mulheres em busca de realização. Destas figuras femininas emerge uma narrativa de inconformismo pela irrealização de seus desejos.

Bauman (2004), em *Amor líquido* apresenta uma definição mais radical do desejo: “(...) Em sua essência, o desejo é um impulso de destruição. E, embora de forma oblíqua, de autodestruição: o desejo é contaminado, desde o seu nascimento (...)” e, talvez Bauman explique a profundidade do desejo aderindo a um teor mais negativo do que outras definições:

Desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. Essa presença é desde sempre uma afronta e uma humilhação. É uma compulsão a preencher a lacuna que separa da alteridade, na medida em que esta acena e repele, em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita por sua obstinada e evasiva diferença. O desejo é um impulso que incita a despir a alteridade dessa diferença. Provar, explorar, tornar familiar e domesticar. (BAUMAM, 2004, p.24).

Pensando a afirmação de Bauman, podemos apreender que o desejo nem sempre se constitui em um impulso ou emoção positivos, e talvez o desejo deva ser controlado, vez ou outra, já que às vezes apresenta-se com tal força e ímpeto.

Para Aranha “Seguir o impulso do desejo sempre que ele se manifesta é a negação da moral e da possibilidade de qualquer vida em sociedade.” (ARANHA, 2009, p. 215). Nesta perspectiva, a autora defende como vimos que alguns desejos realmente precisam ser controlados. Por exemplo, quando sentimos raiva, rancor ou ódio de uma pessoa e desejamos o mal a ela. Sabemos que sentir raiva de outrem é um sentimento comum ao ser humano, pois todos, em algum momento da vida podem se sentir magoados, traídos ou injustiçados. As mágoas podem despertar em algumas pessoas o desejo de vingança, desejo de fazer algo que prejudique alguém, até desejo de matar. Mas entre sentir o desejo e executar alguma ação maléfica existe a proibição, seja aquela que nossa consciência denuncia ou que as leis humanas impõem.

Talvez, o desejo não seja algo que controlamos por nós mesmos, sendo assim, será que é preciso que alguém que nos estabeleça limites? Seria então o desejo uma emoção quase involuntária? Alguns desejos quando não são controlados podem causar danos?

Como vimos anteriormente, supostamente nem sempre o desejo resulta da escolha, o desejo é despertado em nós. Sobre isso, discorre Freud em *O mal estar na civilização* (2011) quando afirma que a cultura só é possível pelo controle do desejo. Porém, Freud considera que o ser humano acaba pagando um alto preço por ser civilizado, e questiona em que medida a renúncia pessoal pode comprometer a felicidade do indivíduo.

Nesta perspectiva, se enquadrar na civilidade significa ter controladas as forças agressivas e egoístas provenientes de desejos pessoais, e assim permitir o convívio humano e vida moral, mas ao mesmo tempo a proibição subverte a importância da autonomia do indivíduo.

Assim, muitos desejos podem ser socialmente freados. No entanto, um problema se constrói a partir do momento em que um indivíduo tem todos os seus desejos totalmente oprimidos, sem chance para fazer suas próprias escolhas. Neste ponto,

encontramos o fio condutor de parte dos questionamentos desta pesquisa: No universo feminino, seja na vida real ou na ficção, o que significa ter os desejos podados?

Nossa pesquisa situa-se na linha de pesquisa da Literatura e vida social, sendo assim, encontramos na literatura temas que envolvem as questões humanas em sociedade. Encontramos na fortuna literária da escritora brasileira contemporânea Lya Luft uma literatura preocupada com as questões humanas por excelência, característica, aliás, de maior parte dos escritores da década de 80, estes aspectos comentaremos adiante.

Aranha (2009) lembra a importância de avaliar os nossos desejos, e que aprendemos isso desde a infância: “Aliás, a educação da criança supõe a aprender a avaliar a adequação ou não de realizar o desejo, a fim de priorizar alguns, adiar outros e rechaçar os que lhe parecem inadequados”. Com isso entendemos que as personagens femininas de Lya, ao terem seus desejos reprimidos na infância submetendo-se à autoridade – e o autoritarismo não admite explicação e sim submissão - as narradoras não aprenderam a avaliar seus desejos. Talvez isso justifique a necessidade das personagens, já na vida adulta, de resgatar a infância, por meio da conexão retrospectiva recuperando no presente da narrativa, fatos vivenciados na infância pretérita, marcada por conflitos, crises existenciais, e todos os dissabores geradores de traumas.

1.1. Reencontro com a história

Na década de 80, Lya Luft, tradutora, poeta, romancista, cronista, inicia aos 41 anos sua produção romanesca. Para Bordini (1984, p.19), a romancista Lya Luft cria suas primeiras personagens de romance com base no momento histórico que perpassa o Brasil na década de 80. Assim, para entender o berço que embalava a literatura brasileira de autoria feminina no momento destas primeiras produções de romance da escritora, destacamos alguns acontecimentos importantes, tanto no contexto histórico-social quanto no campo literário.

Para tanto, nos voltamos para mudanças importantes que já tiveram início nas décadas anteriores: por volta das décadas de 60 e 70. Inicialmente sugerimos lembrar, de maneira resumida, alguns acontecimentos marcantes em sociedade no Brasil destas décadas: período de repressão política, ditadura, tempo de institucionalização da

censura, mas também de rebeldia e contestação; incrível avanço tecnológico; espaço artístico criativo sendo ampliado com a Bossa Nova, Tropicália, Cinema Novo e programas televisivos; época de movimentos sociais intensos e grandes conflitos, greves, e também juventude engajada e participativa nos aspectos sociais.

Neste caldeirão de transformações ocorridas no Brasil, o país assiste às mudanças que levam a subversão do modo de pensar, de viver, de se comportar, de considerar diferentes costumes, de ares de modernidade.

Parte destas mudanças no panorâmico histórico brasileiro se deve a ascensão capitalista que começa a ser sentida no Brasil, como em grande parte do mundo.

De acordo com Bordini (1984, p.19), o sistema capitalista em ascensão teria gerado na sociedade um tipo de indivíduo “cingido entre o que ele é e o que não pode possuir cioso de que as aparências podem mais do que a essência”, sendo assim, o ser fica dividido entre o *ser* e o *aparentar*.

Nesta perspectiva, fazemos uma ponte entre contexto histórico e a obra ficcional de Lya Luft, já que encontramos na sua criação literária algumas características desta nova estrutura social regida pelo capitalismo das “aparências” suscitada por Bordini.

Observamos a representação das personagens nas primeiras obras da romancista, em que as aparências têm um valor de destaque. As narradoras protagonistas apresentam-se divididas entre o que são (realidade cotidiana que vivem) e o desejo de ser (fantasia de vida que projetam). Assim, levam uma vida regida pela aparência até o momento em que, por algum motivo, irrompe um conflito existencial e a realidade presente artificial é descortinada.

Aliado a isto, destacamos que a narrativa se dá pela voz feminina das protagonistas. O que nos leva a outro ponto que vale destacar no âmbito do contexto histórico brasileiro deste período: as conquistas femininas.

A partir da década de 60, coletivamente falando, se fortalecem no Brasil as reivindicações das mulheres. Por quase todo o país, grupos organizaram fóruns, seminários, congressos e outros para debater sobre a violência, discriminação, abusos de vários tipos sofridos pelas mulheres.

Discussões importantes para o universo feminino começavam a fervilhar. Sobre este assunto, nos voltamos à fortuna teórica em *A Revolução das mulheres: Um balanço do feminismo no Brasil* de Goldenberg e Toscano (1992).

Os principais motivos destes debates feministas são destacados pelas autoras: precariedade de moradia; alto custo de vida; falta de creche para os filhos de mulheres

trabalhadoras; exploração de domésticas; o pagamento para as mulheres da área rural de apenas um quinto do salário do homem; presença e exploração da mulher em fábricas, indústrias, e desigualdade salarial em relação ao homem; setores de trabalho negados às mulheres; demissões de grávidas e/ou falta do direito à amamentação e redução da carga horária ou jornadas duplas de trabalho; reivindicação pela necessidade de cursos profissionalizantes para mulheres; debates a cerca do hegemônico controle sobre a vida e o corpo da mulher em temas como: sexualidade, homossexualidade feminina e aborto. Estes foram alguns dos temas emblemáticos de maior preocupação entre mulheres e feministas.

Destacamos a importância do rememorar estes acontecimentos, haja vista que estes debates foram fundamentais para a sociedade e as mudanças que temos na atualidade, pois foi um momento histórico que permitiu uma reflexão em toda a sociedade brasileira, homens e mulheres, sobre as proporções da inferiorização vivida pelas mulheres por tanto tempo.

Assim, se dá a importância deste momento brasileiro historicamente, em que a mulher passa a repensar o papel atribuído a ela ao longo dos anos e reconhece as recentes mudanças que começam a acontecer mais largamente no Brasil da década de 60 em diante.

As mudanças em vários setores que incluem na atualidade a presença feminina é possível hoje, graças ao esforço coletivo de uma massa de mulheres de um passado não tão distante, como reforça Barreto:

Hoje, a discussão da questão feminista e sua repercussão estão em todos os espaços sociais, desde o interior da família até os espaços públicos mais amplos. Para entender como se deu essa disseminação social de questões que, poucas décadas atrás, preocupavam apenas parcelas minoritárias da elite intelectual, devemos compreender que uma das sementes mais importantes foi a organização das mulheres brasileiras em torno de problemas específicos da sua condição, o que se convencionou chamar de feminismo. (BARRETO, apud SCHIMIDT 2004, p.13)

Deste modo, vale ressaltar alguns acontecimentos importantes sobre as conquistas feministas e das mulheres no Brasil e que de certa maneira refletem na literatura de autoria feminina produzida nas décadas de 60, 70 e 80.

O objetivo em adentrar nos aspectos históricos serve para melhor compreender o momento que antecede e cede espaço à escrita literária feminina, destacada na escritura de Lya Luft.

Na década de 1980, data das primeiras publicações da escritora Lya Luft, a sociedade se delineava sob a ascensão capitalista ligada a um tempo novo que permite maior autonomia feminina, no âmago de suas próprias escolhas.

É um momento de transição e mudança de pensamento: a mulher brasileira passa a refletir e se vê dividida entre preservar os valores e costumes tradicionais passados de geração em geração - de uma sociedade de raízes patriarcais - em contrapartida, a um tempo novo, em que não só o espaço da mulher é ampliado, mas as facilidades do consumismo, as vantagens dos eletrodomésticos dão maior flexibilidade à mulher.

A mulher já não precisa seguir o árduo trabalho braçal de seus antecedentes no ambiente doméstico, por exemplo, já pode escolher entre lavar a roupa à mão ou deixar que a máquina lave a roupa, pode escolher usar o liquidificador ou batedeira ao invés de ficar horas na cozinha batendo claras em neve ou bolos.

Segundo Valabrégue (1971, p.142) “A introdução dos eletrodomésticos para a manutenção e conservação da casa enobreceu as tarefas caseiras: é mais atraente passar com o aspirador do que pôr-se de joelhos para limpar o chão”.

As mulheres ganham autonomia no espaço doméstico com estas facilidades e buscam isso também no mercado de trabalho, isto muda os rumos numa sociedade por tanto tempo regida pelo sistema patriarcal. Para Nelly Novaes Coelho a partir daí há uma “Falência do modelo de comportamento feminino herdado da sociedade tradicional” (1993, p.16).

Na obra *História das Mulheres no Brasil* (org. PRIORE, 1997, p.363), no capítulo sobre Mulheres Pobres e Violência, a autora Rachel Soihet, ressalta que: “Durante largo tempo, somente os feitos dos heróis e as grandes decisões políticas eram considerados dignos de interesse para a história. A partir de 1960, juntamente com outros subalternos como os camponeses, os escravos e as pessoas comuns, as mulheres foram alçadas à condição de objeto e sujeito da história.” Isso se dá também referente ao espaço da mulher na literatura.

As protagonistas de *As Parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família*, são todas mulheres que narram em primeira pessoa. São, portanto, segundo Tacca (1983) narradoras Equiscentes, ou seja, participam dos acontecimentos e narram a sua

visão pessoal, pois não dominam o saber das outras personagens. Elas retomam da memória, fatos e possíveis sentimentos vida de outras mulheres da família sob seu ponto de vista. Mulheres que representam na ficção a figura feminina tradicional: aquela envolvida nos cuidados domésticos, limpeza, bordados, receitas, e cuidados com os filhos; e também representam a figura feminina que se opõe ao tradicionalismo: a mulher independente, emancipada, dona de suas decisões. Assim, estes romances representam bem na ficção as mudanças da realidade, num contexto de transição para a mulher das décadas de 60 a 80.

1.2. Eu lia, Tu lias, Ela Lya Luft

O meu reino é o das palavras: aqui tudo pode ser dito, a cada um cabe inventar os significados, interpretar as charadas, preencher os silêncios (LUFT, 2002, p. 54).

As mudanças históricas no universo feminino que ocorreram gradativamente incluem um espaço conquistado aos poucos também na área da literatura. Segundo Priore (1997, p.409) “A conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil”. Antes, a literatura produzida, sobretudo pelo olhar masculino, desenhava a figura feminina de acordo com o poder vigente que por muito tempo vinculou-se à moral cristã e poder patriarcal, supervalorizando o homem.

Conforme explica Barreto (2004), quando se usa o termo *écriture féminine*, se refere a um texto escrito por uma mulher sobre o ponto de vista feminino, entendemos que a partir daí se solidifica a autoria feminina.

Atualmente podemos prestigiar a criatividade de várias escritoras brasileiras que enriquecem a literatura nacional, mas nem sempre foi assim.

Barreto (2004) considera que “Nunca se falou tanto, nunca se escreveu tanto sobre mulher e literatura” como nos últimos tempos. A mulher tem ganhado um espaço na literatura que chega a ser inusitado tendo em vista o contexto da história brasileira, que de acordo com Barreto: “história essa construída e constituída por um corpus de textos canonizados e escritos no registro do masculino”. Barreto explica que este contexto tem raízes históricas:

Nossa tradição estética, europeia, define a criação artística como um dom essencialmente masculino, sintetizado na figura de Deus Pai, que criou o mundo. À mulher fica destinada à reprodução. Nos sistemas simbólicos de representação, o paradigma “verdades humanas universais” ficam para a experiência masculina. A feminina foi neutralizada. (BARRETO, apud SCHIMIDT 2004, p. 52)

Deste modo, o espaço da mulher foi limitado, tanto no espaço social quanto no espaço literário.

De acordo com Rocha (2009), foi no campo das letras que as mulheres encontraram a primeira fresta no sistema patriarcal para registrar a verdadeira situação feminina na história.

Com o espaço conquistado aos poucos pela mulher, também dentro da literatura, a ficção estaria sendo escrita de acordo com a visão feminina. A escrita feminina passa a coordenar seu próprio espaço e ponto de vista.

[...] as mulheres, antes de tentarem a pena cuidadosamente mantida fora de seu alcance, precisaram escapar dos textos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionava”. (PRIORE, 1997, p.409)

As transformações que possibilitaram o espaço da mulher na literatura foi oneroso assim como muitas outras mudanças no campo social, político, econômico no Brasil.

Nelly Novaes Coelho na introdução de *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*, explica que a literatura produzida anteriormente passa por uma transformação e uma caracterização ambígua na contemporaneidade no campo feminino, mas é somente a partir da década de 60 que acentuam-se as mudanças na vida da mulher e com isso a voz feminina ganha espaço mais amplo na literatura. Isto conseqüentemente alarga a possibilidade de uma mudança literária, de uma literatura produzida sob o ponto de vista da mulher, assim:

De uma literatura lírica-sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem; discricção, ingenuidade, paciência, resignação, etc.) a mulher chegou a uma literatura ética-existencial (gerada pela ação ética passional) que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio,; esposa/cortesã; ‘ânfora do prazer’/ ‘porta do inferno’ etc.). Em lugar de optar por um desses comportamentos, a nova mulher assume ambos e revela a ambigüidade inerente ao ser humano. (COELHO, 1993, p.16)

Desta maneira concebemos que a literatura de autoria feminina, ao se desprender das amarras sociais - provenientes de um sistema maior que ditava as regras de comportamento feminino e impedia sua inserção no campo das letras e com isso manteve por muito tempo calada a palavra que a partir da década de 60 começa a ser ouvida -, muda a panorâmica literária no Brasil. A mulher passa da condição passiva para atuante na história e na literatura.

Para a autora Nelly Novaes Coelho, a produção dos anos 60/80 do século XX de algumas presenças femininas na literatura proporcionaram um novo momento para a ficção contemporânea:

Desenvolvendo-se em diferentes chaves, essa produção ficcional mais recente revela uma mulher que interroga as realidades: que busca e luta com a palavra no encaixe de um novo conhecimento do mundo e dos outros. E mais, busca o conhecimento de si mesma e do mistério que permanece no horizonte último da vida. (1993, p.24)

Como se vê, a palavra gerada na narrativa ficcional dá voz à mulher para um novo reconhecimento. Coelho (1993) corrobora que inclusive a contribuição literária deste período foi definitiva para a renovação da ficção brasileira atual.

As mudanças da vida da nova mulher do século XX foi fator evidente e determinante para o surgimento e expansão de uma literatura feminina, tendo como consequência “O amadurecimento crescente de sua consciência crítica” (1993, p.16).

Assim, a literatura feminina possibilita a mulher questionar e não ser questionada, a falar e não ser “falada”.

Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites do seu próprio eu (tradicionalmente voltado para si mesmo em uma vivência quase autofágica) para mergulhar na esfera do Outro – a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala, na literatura feminina mais recente, se revela cada vez mais claramente como Nós. O que quer dizer que, nestes últimos anos, os problemas limitadamente ‘femininos’ têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente ‘humanos’. (COELHO, 1993, p.16)

De encontro com a crítica de Coelho que destaca na literatura uma consciência para as questões humanas e na literatura feminina também neste sentido ressaltamos desta maneira que o contexto social repleto de mudanças e contrastes a partir da década de 60 em diante pode ter contribuído para estas preocupações estéticas na literatura

brasileira deste período. Destacamos um aspecto importante da revitalização literária nacional deste momento e que a escritora Lya Luft igualmente dedica-se: a sondagem das questões humanas.

Reforçamos esta afirmação com a explicação da autora ao se referenciar sobre os três primeiros romances escolhidos para esta pesquisa, *As Parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família*:

A matéria ficcional dessa trilogia¹ se identifica com uma das tendências mais férteis da ficção moderna: a que **registra as relações humanas**, presas às aparências, inofensiva e rotineira do cotidiano, para depois ir rompendo sua superfície tranquila e, lá no fundo oculto, tocar as paixões ou pulsações secretas que revelam a duplicidade da vida vivida e/ou a mutilação interior dos seres que a vivem. (grifo nosso, COELHO, 1993, p.231)

A tendência do período de muitos escritores em direcionar o romance para o engajamento de questões sociais não passa despercebido pela escritora Lya Luft, sua criativa produção preocupa-se com as relações interpessoais, sobretudo nas relações familiares e as problemáticas femininas inseridas neste ambiente.

A autora ainda cita uma lista de nomes femininos importantes na literatura de autoria feminina. Entre estes nomes inclui a escritora Lya Luft entre outros nomes como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon e outras. Para ela a escritora Lya Luft “define a problemática de seus romances e com eles se inclui entre as escritoras [...] que escavam a problemática feminina do ponto de vista da mulher e que, ultrapassando os limites do feminino convencional, dão-lhe uma dimensão abrangente: a da condição humana.” (COELHO, 1993, p.231).

Com isso, reforçamos como já foi dito anteriormente, a preocupação de maior parte dos escritores e escritoras, com as questões humanas, e asseveramos o importante caráter literário da escritura feminina representada pela escritora Lya Luft.

A obra de Lya Luft é hoje um ponto de referência nos estudos da literatura feminina, pelo que representa de questionamento da condição feminina. [...] pela afinidade com a sondagem introspectiva, com o questionamento da condição feminina e com a linguagem como o elemento gerador, como matéria prima. (COSTA, 1996, p. 15)

¹ Há divergências entre pesquisadores se os três romances possuem características para compor uma trilogia.

Assim, percebemos na literatura de autoria feminina a preocupação com os temas humanos bem como os emblemáticos temas relacionados ao universo feminino. Poderíamos inferir que esta estética assume maior veracidade se levar em consideração que a escrita pertence à mulher, que fala sobre a mulher, partindo de um ponto de vista particularmente diferente se comparássemos a escrita masculina para falar de temas femininos.

1.3. Patriarcalismo e representação da personagem luftiana

A escritora Lya Luft faz parte de um seleto grupo de autoras da literatura brasileira que por meio da escrita tornaram possível trazer à tona temas tão emblemáticos do universo feminino, proveniente de uma realidade social de hegemonia masculina. Assim, problemáticas do campo feminino das mais variadas direções são transportadas da realidade para a ficção.

A literatura feminina de Lya Luft tão preocupada com as questões humanas e solidária às temáticas femininas, dão espaço aos assuntos do universo feminino que parecem tão discutidos ainda na atualidade e se mostram tão novos e tão infinitos.

Esta pesquisa por vezes transita pela abordagem de aspectos da história e literatura, assim sendo, ao percorrer a história, apreendemos as consequências geradas por uma sociedade de raízes patriarcais. A literatura opera como denunciante do sistema de repressão feminina neste contexto e ganha maior veracidade partindo do ponto de vista feminino, da autoria feminina.

A criação literária da escritora Lya Luft tem como ponto de partida o plano ficcional para representar a vida real. Em sua escrita notam-se resquícios históricos de um sistema social em que predominou o patriarcalismo. Assim, a mulher na figura da personagem é delineada como uma figura imersa no ambiente familiar, que por muito tempo foi o espaço ideal para o desenvolvimento de ideologias construídas ao longo do tempo no fortalecimento da hegemonia masculina.

A narrativa nos romances luftianos parece querer dar respaldo à um contexto histórico real da vida do universo feminino, quando expressa a transição dos pensamentos de uma mulher dividida entre os ensinamentos de origem patriarcais que a conduz a uma situação de domesticidade, em oposição a uma nova perspectiva frente a emancipação feminina dos tempos modernos.

Observamos que num sistema de vertentes patriarcais a mulher no ambiente familiar representa uma figura que teoricamente se dedica mais sensivelmente ao outro. Para a mulher é conferida a responsabilidade de fazer-se bela, ser vaidosa, produzir, seduzir e cuidar do outro. Às vezes esta ideologia ultrapassa as barreiras do tempo e ainda se inscreve no contexto da vida feminina passando de geração em geração, mesmo que inconscientemente. De acordo com Silva Maria: “queremos supor que a mulher, ao se deparar com o lugar que lhe é tradicionalmente reservado no mundo, se submete a ele obedecendo, na verdade, a uma força maior inscrita em seu inconsciente, [...] a mulher abriga em seu inconsciente sua história e a história. (SILVA, 2004, p.25).

A literatura, neste sentido, contribui para a reflexão sobre o universo feminino, sobretudo a literatura de autoria feminina, sob o ponto de vista feminino. A narrativa romanesca tingida pelo olhar feminino da escritora Lya Luft revela uma construção discursiva numa escrita que compreende bem o universo feminino.

Nesta perspectiva, entendemos que a figura feminina, nos primeiros romances da escritora Lya Luft, incorpora a realidade histórica brasileira de uma sociedade proveniente de uma cultura de princípios patriarcais e tradicionais, que submete a mulher à hegemonia masculina. As mulheres representadas denunciam as dores femininas ao ter que se submeter a este sistema e conseqüentemente ver seus desejos pessoais interferidos.

Lembramos que nos romances há a figura de uma mulher tradicional como também há a representação da mulher emancipada, o que acentua as diferenças neste universo feminino: tradicionalismo versus emancipação.

Neste sentido, o processo de representação da mulher no romance, por meio da personagem, parte do pressuposto de uma mulher dividida entre os costumes tradicionais e a contemporaneidade, assim, realidade histórica e o campo ficcional luftiano rumam para o mesmo objetivo: ressaltar os desejos femininos.

A protagonista do projeto literário da escritora geralmente está inserida num dia a dia abafado pela rotina do enfadonho cotidiano da mulher esposa e/ou mãe. Mas este papel é diferente do que ela deseja interiormente. Esta condição de desventura entre a vida vivida e o desejo de viver de outra maneira pode ser contemplada nos três romances aqui em foco.

As narradoras apresentam-se divididas entre atender as exigências sociais com características patriarcais ou seguir seus próprios desejos. No enredo ganham voz para exorcizar os conflitos existenciais numa trama em que a realidade e a fantasia, o consciente e o inconsciente, compõem o quadro estético da autora, representante de destaque da literatura contemporânea produzida por mulheres no Brasil.

Para Costa (1996, p.14) as personagens nos romances luftianos “estão presas ao espaço do lar – a grande metáfora da sociedade patriarcal – e é aí que elas dão a conhecer seus conflitos, as repressões sofridas e a linguagem silenciada.” Esse estado de servidão forjada por uma sociedade de raízes patriarcais representado por meio da ficção luftiana parece ainda brotar ao longo dos anos e na atualidade na vida real, mesmo numa sociedade moderna atual que aparentemente sugere um quadro de independência e emancipação feminina, mostra suas ramificações profundas se mais atentamente analisadas.

Ao que parece, no decorrer da história do patriarcalismo, parece ter acontecido certo “investimento coletivo” capaz de moldar o comportamento feminino em sociedade e, conseqüentemente, muitas mulheres tiveram que conviver com a anulação pessoal em prol do desejo de outrem em sociedade.

A mulher inserida no sistema patriarcal era destinada aos cuidados com o lar e com os filhos. Ser mãe era uma condição considerada como vocação natural.

Castells (2010) explica que o patriarcalismo “é uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta intencionalmente, do homem sobre a mulher e filhos no âmbito familiar.” (p.169). Assim, uma sociedade patriarcal é aquela que tem como herança os princípios autoritários masculinos.

Rocha (2009) explica que: “A ideologia patriarcal existe há cerca de 5 mil anos e sua história se confundiu com a da própria civilização humana. Essa estrutura fomentou a sujeição física e mental, restringiu a sexualidade e cerceou a liberdade feminina.” Assim, a história brasileira bem como em muitos outros países foi estruturada sob os dogmas patriarcais.

Goldenberg e Toscano (1992) apontam alguns elementos mais diretamente responsáveis pelo patriarcalismo, pelo conservadorismo e pelo machismo brasileiro:

A escravidão, a tardia emancipação do centro de dominação, o modelo fundiário imposto pelo colonizador português e a influência da Igreja Católica como força política e instrumento de controle social são, a nosso ver, elementos que permitem melhor entender as peculiaridades do feminismo em nosso país. (Goldenberg e Toscano 1992, p.25)

Como se vê no Brasil como em boa parte do mundo a mulher foi vitimada pelos processos sociais que estabeleciam a superioridade masculina. As consequências para a mulher imersa neste sistema foram muitas, aqui resgatamos algumas suscitadas por Rocha:

O patriarcado colocou a mulher submissa ao homem. O corpo feminino não pertencia mais à mulher, e sim, ao homem; ele, por sua vez, a possuía quando fosse a hora, ou melhor, quando decidisse. Cabia a mulher preservar-se virgem, fazer-se bela, sedutora e esperar para servir-lhe. Saía da casa da família para o casamento, momento em que a posse sobre a mulher era transferida do pai para o marido. (ROCHA, 2009, p.50)

Semelhantemente o romance luftiano apresenta personagens imbuídas por ideologias patriarcais. Alice, em *Reunião de família*, por exemplo, parece reproduzir na ficção parte da história real de um período da história brasileira em que a mulher parecia uma propriedade do homem, repassada do pai para o marido:

Eu tinha outros planos para a minha vida, mas acabei sendo Alice, a coitada; a de mãos ásperas e coração agoniado. Troquei de dono quando me casei, fui para um proprietário menos exigente, menos violento – mas meu dono. (LUFT, 2005, p.109).

Como podemos observar a protagonista vê na figura masculina uma autoridade a quem deve se submeter, pelo menos até este momento da narrativa. Ela entende que a vida presente é diferente do destino que desejava para si.

De acordo com Costa (1996, p.13): “As personagens luftianas inseridas no contexto familiar patriarcal exercem, portanto os mais diferentes papéis que a sociedade lhes destina, vivendo exiladas, marginalizadas, à procura de formas de sobrevivência mediante satisfações substitutivas”. Assim, apreendemos que os desejos das personagens são introjetados em outras pessoas, coisas ou atividades. Como não puderam realizar seus desejos pessoais passam a tentar realizar desejos substitutivos.

Em linhas gerais, o romance luftiano narra o cotidiano de uma dona de casa. Apresenta um mundo feminino estratificado na família e em constante oposição: vida vivida versus desejo interior. Assim, a narrativa mostra o conflito de uma mulher

dividida, que luta interiormente contra um papel exterior imposto a ela que lhe reserva um único destino: domesticidade.

A vida cotidiana e doméstica é vista pelas personagens femininas como autossacrifício. Ser mulher numa família que impõe a servidão e anulação pessoal é um esforço brutal. Ou como diria Gisela de *A asa esquerda do anjo*: “Parecia-me que todas as coisas ruins aconteciam com as mulheres”. (2003, p.53).

Para Gisela a domesticidade imposta às mulheres é um fardo pesado, pois “ser boa dona de casa significava entrar na cozinha, mexer em coisas desagradáveis, preparar, calcular, acertar, ouvir reclamações, suportar olhares de desaprovação. Correr para agradar a um marido, a uma família.” (LUFT, 2003, p.57). A narradora deixa claro que este não é o futuro que almeja.

Ao relatar a vida da mulher imersa no enfadonho cotidiano doméstico, por meio de figuras femininas que compõe o quadro familiar da protagonista, ela revela um universo de anulação e desvalorização da mulher:

Entro na cozinha: minha mãe, de avental, curva-se sobre uma grande bacia onde mistura carne crua picada com cebola. As duas mãos estão enfiadas nessa massa de cheiro intenso. Uma mecha de cabelos pretos desaba na testa. Chego mais perto e vejo que está chorando. Grossas lágrimas correm pelo rosto, pingam na mistura sangrenta (...) Então numa das raras vezes que perde a compostura diante de mim, ela se vira inteira para mim com as mãos ainda enfiadas na bacia, e diz quase num grito:

- Tenho nojo de mexer em carne crua, Gisela, tenho nojo de tudo isso, carne, sangue, gordura, cozinha, tudo!

[...] Saio da cozinha revoltada. Nunca imaginei que agradar meu pai lhe custasse tanto. Otto Wolf saberá que o prato preparado especialmente para ele foi temperado com lágrimas? (2003, p.57-58)

O sofrimento da mãe reflete em Gisela e a revolta em relação a este destino imposto. A personagem entra num profundo amargor pela vida, pelo sexo e pelo amor durante toda a vida. O processo que se inicia na infância, em que Gisela não consegue adaptar-se, mas se vê obrigada a aceitar as duras penas as regras de comportamento impostas pela avó: “Guísela, sente direito, Guísela, use a mão certa, Guísela, a agulha do seu bordado enferrujou mais uma vez! Guísela, porque não consegue ficar um minuto quieta? Estava sempre me mandando ficar quieta, e nessas ocasiões eu desandava: tinha vontade de gritar, cantar, correr.” (p.17) Como vemos, o desejo da personagem é contrário do que exigem dela desde a infância.

Gisela, como era chamada pela mãe, e Guísela como era chamada pela avó, não conseguia se enquadrar na vida doméstica: “[...] meus bolos desabavam, meus pudins aguavam. Em vez de me entristecer tudo isso me divertia: fracassando eu me sentia forte. Não ia me preparar para uma existência submissa que não desejava: cultivei uma liberdade oculta e mesquinha.” (p.58).

Lya Luft em entrevista a Maria da Gloria Bordini para a Revista *Autores Gaúchos*, da Secretaria de Educação e Cultura do RS em 1984, a escritora disse gostar muito da obra *A asa esquerda do anjo*, publicado em 1981, e acrescenta que este foi o livro, até aquele momento, que escreveu com mais “paixão e compaixão pelas mulheres, numa solidariedade de mulher para mulher, de ser humano para ser humano” (IEL.5 1984, p.10).

A escritora ainda considera que a história das suas personagens nesta obra é a história de muitas mulheres na vida real. A temática voltada às questões femininas, sobretudo no âmbito familiar, são marcas evidentes da produção romanesca desta escritora contemporânea.

De certa forma a obra *A asa esquerda do anjo*, publicado em 1981, constitui uma temática voltada às relações familiares e é o romance que pode ser considerado o intermediário, dizemos isto, não porque a obra ocupe essa ordem na esteira da produção criativa da autora, mas, sobretudo porque o romance volta-se para o percurso de uma figura feminina que transita de uma fase mais submissa, alheada, intimista para uma figura feminina determinada e mais disposta a tomar atitudes para mudar sua situação cotidiana.

Este romance de certa forma migra entre a aparente candura da representação da imagem feminina em sua primeira criação romanesca *As parceiras* (publicado em 1980), e o terceiro, *Reunião de família* (publicado em 1982) que assinala, por assim dizer, um aparente grau de amadurecimento estético da presença e força da mulher na narrativa.

Zilberman explica que as personagens em crise no projeto literário de Lya Luft são, de preferência, mulheres. E tem razão de ser já que “é nelas que surte efeito a educação segundo moldes autoritários e antiquados, por essa razão simbolizados por parentes idosos – avós, tias, pais – lembrados pelas narradoras. Em consequência elas

adotam um comportamento submisso e introspectivo, concebido, seguidamente como deformação”. (ZILBERMAN, 1992, p.147)

No caso específico de uma sociedade patriarcal, nascer mulher já implica em ter muitos desejos bloqueados e proibidos desde muito cedo. Acontece provavelmente, uma projeção dos desejos de outros.

As “boas maneiras” ou o “comportamento adequado de uma mulher” são ideologias taxativas provenientes do patriarcalismo que causam a renúncia de muitos desejos femininos. Acreditamos com isso, que muitos desejos pessoais são canalizados para atender aos desejos de outros, seja do pai, do marido ou dos filhos, já que, numa sociedade em que predomina o patriarcalismo, a mulher é responsabilizada pelo cuidado e manutenção familiar e sendo assim, qualquer insucesso é atribuída uma culpabilidade ao sexo feminino. A imagética de que a mulher é um ser propenso aos cuidados do lar, que o campo doméstico é o espaço propriamente feminino, é uma das heranças ainda presentes na atualidade para muitas pessoas, homens e mulheres.

Estas concepções a cerca da imagem feminina por tanto tempo disseminadas durante a história, culmina em ideias que supõem a superioridade do homem sobre a mulher. Mas este quadro real tem mudado nos últimos tempos, como reforça Eluf (1996, p. 101): “Todas essas ideias socialmente construídas, ao longo dos séculos, para caracterizar influências do feminino e suas manifestações no mundo têm sido, pouco a pouco, desmascaradas e incluídas no rol das mentiras que têm em si uma suposição falsa: a de inferioridade da mulher com relação ao homem.”

A ideia de superioridade masculina vem de longa data. Sobre esta mesma questão Barreto corrobora quando explica que: “É pela ideia de ancestralidade que são legitimadas as situações atuais (...) as representações masculinas sobre a mulher, como o sexo “natural, essencial e universalmente” mais fraco, podem ser consideradas como uma das formas mais radicais deste tipo de legitimação de poder.” (2004, p. 52).

Atualmente, o sistema patriarcal não se mostra tão explícito, no entanto, ainda pode ser identificado em vários contextos sociais. Marina Castañeda, em seu livro *O Machismo invisível* (2006) discorre sobre estes aspectos, e explica que na atualidade o machismo opera por traz das aparências, é expresso em termos psicológicos e se aprende desde o nascimento - parecendo natural - e, é natural por que a família, escola, cultura, sociedade em geral fomentam o machismo constantemente, em pequenos detalhes, mas que trazem grandes prejuízos em todas as áreas do universo feminino.

Para a autora, o machismo não significa que o homem bate na mulher ou a prenda no lar, pois “ser intransigente está fora de moda; convém aparentar flexibilidade, numa atitude pretensamente democrática e conciliadora” (idem, p.121). De acordo com a autora o machismo está tão profundamente arraigado nos costumes e no discurso que se tornou quase invisível, e estes costumes têm raízes sociais profundas ainda na sociedade moderna.

Não é de se estranhar, por exemplo, que após uma jornada de trabalho intensa, muitas mulheres achem natural que devam cuidar do seu lar, filhos e marido no outro período (e até puxem para si automaticamente esta responsabilidade). Neste contexto Marina Castanêda cita exemplos curiosos do que ela chama de “machismo invisível” da contemporaneidade, como quando diz que a imagem de um homem em um escritório com os pés em cima de sua mesa não causam tanta estranheza quanto se, em seu lugar estivesse uma mulher com os pés em cima da mesa. Ou, quando um grupo assiste a uma partida de futebol em casa e sempre peça a uma mulher para buscar cerveja e nunca a um homem. Nesta perspectiva, provavelmente a mulher em sociedade, aceita muitas vezes inconscientemente responsabilidades sem sentir-se incomodadas, atendem aos desejos alheios e anulam os seus desejos sem se dar conta disso, trata-se de um aspecto arraigado socialmente falando.

Ao adentrar neste assunto por meio desta pesquisa, na observação da narrativa ficcional e a representação das personagens de Lya Luft, na abordagem de questões de submissão da figura feminina em contrapartida à hegemonia masculina, percebemos que este é um assunto atual mesmo que não seja novo.

O romanesco de Lya Luft situa a mulher, representada pelas personagens, num contexto patriarcal ou proveniente de uma educação tradicional. As implicações deste sistema na vida das mulheres em relação aos desejos femininos podados de acordo com Costa são percebidas:

Ao longo da obra de Lya Luft, a mulher está em cena, num jogo de representação social que resulta num ambiente tenso, onde as jogadas armadas pela cultura fazem dela uma peça de azar no jogo, o lado esquerdo, o lado fraco. Ganhar no jogo da vida para as protagonistas luftianas significa um encontro com a linguagem, que é também um encontro com a própria identidade. (COSTA, 1996, p. 20).

Assim sendo, a mulher em cena representa uma mulher cuja imagem estabelecida nos romances evidencia a vigência de uma sociedade patriarcal, reproduzindo a educação ancestral, mas, vai além, quando na voz de personagens mulheres comunica as consequências geradas por este sistema em que predomina os desmandos masculinos, de modo que liga o passado ao presente e ao mesmo tempo ironiza a decadência deste sistema na contemporaneidade. A linguagem que surge na narrativa é a ferramenta de expressão da voz feminina.

Entendemos que a literatura de Lya Luft, ao retratar na ficção os conflitos existenciais de uma mulher que tem seus desejos podados por regras de comportamento sugeridas por um sistema patriarcal, oferece ao leitor um manjar de reflexões. A narrativa comove pelos infortúnios femininos, intriga o leitor e talvez desperte nele o desejo por mudança do quadro de repressão feminina, iniciado na realidade e estendido na ficção como uma forma de denúncia.

A realidade quando posta na ficção deve ser entendida como um recurso capaz de fazer refletir. A literatura tem esta função e de acordo com Barreto (apud PAIM, 2004, p.83) “A literatura é um recurso que leva à reflexão sobre os conflitos sociais e psicológicos do homem.” Deste modo, consideramos o romance produzido por Lya Luft, uma criação literária com esta competência.

Ao apresentar uma narrativa em que a realidade parece ser o fio condutor da ficção, a escritora firma a possibilidade do leitor em identificar-se com a personagem ou com a história narrada e refletir sobre as situações de inferioridade ao qual a mulher foi colocada.

A convivência com os textos de Lya Luft chama a atenção para a forma como ela apreende essa realidade: ao mesmo tempo que suas personagens aparecem integradas num jogo onde a cultura dita as regras [...] elas convivem com as fantasias do inconsciente, fazendo emergir daí, de maneira por vezes contundente, tudo aquilo que reprimiram. (COSTA, 1996, p.14).

A narrativa parece reproduzir aspectos da vida real de uma mulher inserida numa organização de regras que existiu (e existe) em sociedade, mas que parece inadequada e ultrapassada nos dias atuais: o modelo da família patriarcal. Logo, a escrita literária luftiana, por meio da representação da personagem narradora, alcança um patamar importante quanto ao valor estético para a literatura brasileira de autoria feminina na contemporaneidade.

1.4. Configurações do desejo e a personagem luftiana

Nos três romances a que se refere esta pesquisa a narradora é a personagem protagonista, assim, o enredo é narrado em primeira pessoa. Gancho (2001), define a personagem, como “quem faz a ação”. A personagem de ficção assume um papel de destaque na narrativa, pois é o elo por qual se apresentam as situações narrativas. Para Candido (2005) é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção” (p.21).

Para tanto, conforme complementa o autor, “A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo (grifo do autor), isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida”. (CANDIDO, 2005, p.64-65). (2005, p.67) acrescenta que “as personagens não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas”.

Barreto explica que ocorre que “Muitas vezes personagens e pessoas se misturam. Já não é mais possível determinar o que é ficção e o que é real.” (BARRETO org. apud PAIM, 2004, p.84). Assim, podemos inferir que personagem é o elemento que liga a realidade à ficção.

Eco (1994, p.125) classifica dois tipos de narrativas: a *natural* e a *artificial*. Para ele a “narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente que ocorreram na realidade)”. Exemplos de narrativa natural seriam uma notícia de jornal ou o relato de alguma coisa que aconteceu conosco. E já a narrativa artificial “é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional.” (1994, p.126).

Na narrativa de Lya Luft ganham um espaço reconhecido os conflitos do universo feminino. Principalmente aqueles conflitos gerados por um sistema que submete a mulher à hegemonia masculina, o que como já vimos, é um processo muito semelhante ao processo patriarcal da realidade histórica brasileira. O espaço ficcional mostra ser apenas um pretexto para rodar a chave mestra que entra na porta do real, assim há um imbricamento entre ficção e realidade.

Além disso, o enredo apresenta descrições de pessoas e ambientes que são muito parecidos ao mundo real. Esta descrição na tenra representação da ficção luftiana trazem para o leitor uma carga de verossimilhança que muito provavelmente transporta o leitor para o mundo ficcional. De acordo com Todorov (2008, p. 148) a verossimilhança faz com que sejamos conduzidos pela narrativa a considerar possível e normal a descrição de ambientes, pessoas, e tudo nos parece natural, “num mundo que é bem nosso, tal qual o conhecemos”.

Consideramos que é por este viés que se desenvolve a narrativa nos romances luftianos, a representação do real rumo para a arte de convencimento do leitor.

Gancho (2001) ao explicar sobre verossimilhança, diz que os fatos de uma história não precisam ser fiéis aos acontecimentos do mundo externo ao texto, não precisam ser verídicos, mas, o texto deve ter uma “organização lógica dos fatos dentro do enredo” de modo a dar a credibilidade ao leitor para que este acredite no que está lendo.

Em *As Parceiras* (1990, p.12), por exemplo, ao descrever na narrativa uma imagem em memória de sua infância, Anelise lembra da avó: “lembro o contraste entre a sombra e a claridade do quarto, onde tudo era branco: paredes, cortinas, tapete, móveis, até as rendas do vestido comprido da sua moradora.” a narradora reporta-se ao leitor para que este embarque com ela no cenário lembrado e, muito semelhante ao que se conhece no mundo real.

A apreensão da realidade numa obra de ficção é importante para despertar no leitor a reflexão, ou seja, quando o escritor inclui na ficção elementos muito semelhantes aos da vida real o leitor passa a reconhecer o enredo, refletir, tomar para si as situações, identificar-se e posicionar-se.

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. [...] o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (ECO, 1994, p.131)

Quando isto acontece, pode-se dizer que o leitor foi cativado. Neste sentido a personagem cumpre um papel importante no elo entre a ficção e a realidade.

No sumo desta pauta dizemos então que nos romances luftianos a personagem que narra em primeira pessoa é o fio condutor por onde a narrativa opera no leitor o convencimento, a identificação com a realidade e possivelmente uma profunda reflexão sobre a condição feminina. Assim, as personagens no projeto literário da escritora ganham destaque na ficção de romance da literatura brasileira.

Rezende (2008) ressalta a importância do narrador no sentido de convencimento do leitor diante da ficção, para ela “esse relato também procura usar um ‘eu’, pois o ponto de vista de um personagem facilita a identificação do leitor. O leitor não duvida nunca do narrador e esquece-se de que este também é um personagem” (2008, p. 194).

Já Benjamim Abdala Junior (1995, p.40) diz que a personagem “é um ser fictício, que se refere a uma pessoa.” Ou seja, este ser fictício não é uma pessoa mas, representa uma pessoa. O autor ainda considera a personagem um “ser constituído por palavras”. Isto porque, as palavras é que dão vida à personagem, e essas palavras são escolhidas pelo ficcionista a partir de sua visão própria.

No entanto Cândido lembra que por mais semelhante que a personagem seja a uma pessoa, ou ao que é comum à vida real do leitor, a personagem é sempre uma criação, é inventada. O autor alerta que, o romancista quando cria uma personagem “reproduz apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão etc.) o essencial é sempre inventado.” (2005, p.67).

Gancho também menciona esta questão quando diz que “por mais real que parece, o personagem é sempre invenção” (2001, p.14). Desta forma entendemos que o escritor, pode até se “basear” em características físicas ou intelectuais de uma pessoa do mundo real que conheça, do seu vínculo pessoal ou não, mas ao corporificar esta pessoa através das letras na narrativa literária ela está condicionada à ficção.

O fato é que as personagens luftianas são desenhadas de modo muito particular. Inicialmente aparentam uma figura feminina frágil, no entanto, conforme a narrativa avança a mulher vai sendo apresentada de acordo com o ponto de vista feminino, a personagem mostra-se forte e evolui. De acordo com Costa (1996, p. 16-17) “Mesmo quando inserida numa sociedade patriarcal, a mulher nem sempre é colocada numa posição de inferioridade e dependência em relação à ideologia: a autora, ao contrário, reveste suas personagens tornando-as “capazes” de exorcizarem a “castração sofrida”.

A personagem e narradora ganham espaço no enredo impondo os seus desejos que inicialmente aparentavam estar imersos no rio da submissão. Zilberman (1992, p.147) destaca que o resultado narrativo é uma “revelação - a do próprio eu, com as idiossincrasias acumuladas no tempo e os desejos até então desconhecidos ou insatisfeitos.”

A crítica de Zilberman, no entanto, salienta os dois lados no processo narrativo, pois para ela há a consciência da personagem a cerca do processo que as subjugou, porém ocorrem os impasses. Neste momento, para a autora, é que “a narrativa **evolui** para um desnudamento, cujo clímax pode equivaler a uma liquidação: da segurança pessoal e da paz doméstica, como sucede a Alice, em Reunião de Família; ou do dualismo, como o experimentado por Gisela, de A asa esquerda do anjo.”

Para Zilberman, as personagens nas obras de Lya Luft “assimilam emancipação e morte. Elas compreendem o processo que as vitimou e, nesse sentido liberam-se; mas essa descoberta ocorre tardiamente, não podendo mais suscitar um projeto de vida, e sim o suicídio ou o isolamento”.

Quando a autora diz que essa descoberta ocorre tardiamente, entendemos que as personagens descobrem que seus desejos foram anulados, mas na tentativa de se desvencilhar deste processo nem sempre o destino é favorável a elas. Muitas vezes as personagens encontram na morte, insanidade ou doença a fuga de cumprir os desejos alheios como sempre fizeram.

A recusa ao destino imposto por outrem, (mesmo que tardia), seja pela entrega da personagem à morte, loucura ou doença, é ponto constante da vida das mulheres da ficção luftiana. E as eleva, de certa maneira, a um nível de vitória, já que passam a não anular mais os seus desejos. Este processo é iniciado com a reflexão e rememoração do passado, passando pelo momento que irrompe a crise existencial e concluído pela mudança do seu destino pelo próprio desejo da personagem, mesmo que a realização do desejo próprio seja fatal. Assim, mesmo que o destino final não tenha sido vantajoso à figura feminina, pelo menos a excluiu de cumprir o desejo do Outro para voltar-se ao desejo próprio.

Coelho (COELHO, 1993, P.232) ressalta a importância do enredo narrativo criado pela escritora, explicando que “Lya Luft faz-se voz dos universos fechados”, ao se referir à representação das personagens. Segundo a autora, Lya cria suas personagens “Atraída pela deterioração dos castradores valores tradicionais (principalmente os da despótica educação patriarcal...)” que ainda hoje se prolongam sob diferentes formas, “como um peso morto cerceando a espontaneidade e verdade das relações humanas, a romancista gaúcha cria mundos sem frestas para possíveis mudanças”.

Salientamos que a partir do momento em que a personagem acorda do profundo sono da obediência e toma consciência dos seus desejos reprimidos ocorre uma mudança no modo de pensar a vida. Constantemente a protagonista recorre à memória, desmontando lembranças da infância e adolescência, a fim de entender em que momento deixou-se levar pela submissão ou foi obrigada a cumprir um destino diferente daquele que queria para si, deste modo vai acontecendo o “despertar” da mulher sobre sua condição.

Ao engendrar social e literariamente discussões do universo feminino a escritora desenha os desejos de muitas mulheres, da realização do ponto de vista feminino, da autonomia da escrita. De acordo com Zilberman (1992, p.147) “Sem descrever das possibilidades de mudança e conquista da auto-suficiência, a escritora traduz as dificuldades experimentadas pela mulher na busca e afirmação de um caminho autônomo.”

2. CAPÍTULO II: O DESEJO E SUAS CONFIGURAÇÕES NAS OBRAS LUFTIANAS

2.1. Memória retrospectiva e identidade

Como se sabe, para os gregos, *Mnemosine* – mãe da poesia–, é também a deusa da memória, cujo conceito Aristóteles (1947, p.99), o discípulo de Platão, defende: “não é possível ter memória, se não houver transcorrido algum tempo, somente é possível recordar atualmente o que anteriormente se soube ou se experimentou, visto que não se recorda atualmente o que atualmente se experimenta”.

O viés da memória que permeia o enredo de Lya Luft, tal como aduz Aristóteles, se dá a partir da vida adulta da personagem principal que no decorrer de todo o romance, em “conexão retrospectiva” recupera fatos ocorridos com as figuras femininas do seu núcleo familiar.

A escrita de autoria feminina, que neste trabalho destaca Lya Luft como uma representante importante da literatura brasileira contemporânea, leva-nos à escolha dos seus três primeiros romances, todos narrados em primeira pessoa, cujas narradoras protagonistas reportam-se à suas vidas retrospectivamente: *As Parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981) e *Reunião de família* (1982), todos publicados na década de oitenta.

Nos três romances, narrados em primeira pessoa, as narradoras protagonistas reportam-se à suas vidas retrospectivamente. É interessante ressaltar que a personagem é apresentada sob seu próprio ponto de vista, ou seja, ela se auto apresenta, ela constrói a própria identidade a partir de sua visão narrativa. Assim, concebemos que a identidade está essencialmente ligada à memória.

De acordo com Maquêa (2010, p.31) “A identidade está essencialmente fundada na memória, ela é uma linha que nos liga ao passado que nós próprios vivemos.” Isto reforça a ideia de que as narradoras Anelise de *As parceiras*, Gisela de *A asa esquerda do anjo* e Alice de *Reunião de família*, ao buscarem na memória as respostas para seus questionamentos, buscam a própria identidade. Ainda de acordo com Vera Maquêa:

Lembrar é fundamental para a identidade humana, fundamenta-se nas experiências passadas acumuladas e que são transformadas durante a vida. A complexidade da memória está em que projetar o futuro inclui operações de memória que passam também a ser lembradas depois. Assim, não é apenas o vivido que povoa a memória, mas também o imaginado, a perspectiva do futuro e a lembrança do lembrado. (MAQUÊA, 2010, p.29)

Dessa maneira, compreendemos a importância do lembrar, das recordações feitas ao longo da vida, da rede de experiências e lições que nos permitem a memória, que é fundamental ao ser humano na construção da identidade, no reconhecimento de si mesmo. Ainda de acordo com Maquêa, a memória é vital, sem lembranças a vida não teria sentido:

Sem lembranças perderíamos o sentido do que somos, de quem somos; não poderíamos sentir, ou realizar qualquer tarefa, mesmo as mais simples, como voltar para casa. Não seria possível construir o que quer que fosse. O sentido de humanidade está ligado à capacidade de reconhecimento de si mesmo, sem o que não poderia reconhecer o outro, e os homens não se poderiam reconhecer entre si. (MAQUÊA, 2010, p.29)

Nesta perspectiva, a memória é circunstancial ao ser humano. Dentro desta linha de pensamento identificamos na fortuna literária da escritora Lya Luft a importância do resgate à memória na representação de suas personagens que constantemente buscam suas identidades como mulheres.

A personagem protagonista assume a primeira pessoa e, por esta razão constrói uma narrativa na qual a memória individual desempenha papel fundamental. Sua memória se organiza para recuperar a trajetória do grupo de mulheres que compõem sua família.

A narrativa romanesca resgata constantemente a memória de um tempo da infância, adolescência e vida adulta das personagens centrais, com uma riqueza de detalhes que assevera os fatos narrados: “[...] deitar-se para sofrer menos, refugiada nas lembranças para não ter que decidir a vida, mergulhar no passado para não enfrentar o futuro. Ou para entender o presente?” (LUFT, 1990, p. 94).

A personagem narradora tenta negociar com o tempo, na maior parte dos casos a personagem busca no passado respostas para os conflitos existenciais do presente, por que para ela só é possível imaginar um futuro analisando o passado.

O resgate da memória apreciado na história de avós, tias, tios, pais da narradora, sugerem uma história de gerações na árvore genealógica da família da protagonista, que conta sua vida e a vida de seus entes. Ao buscar explicações para seus dilemas pessoais a narradora revela suas frustrações e as frustrações das mulheres na família. Assim, a narrativa instaura sutilmente uma comparação entre o destino das mulheres no passado e o destino presente da protagonista. Em alguns momentos, passado e presente parecem ora assemelhar-se ora diferenciar-se. No primeiro momento a narradora revela as frustrações femininas passadas de geração em geração na sua família sugerindo que muitos dos seus traumas pessoais do presente se justificam pelas suas raízes.

Parecia-me que todas as coisas ruins aconteciam com as mulheres. Via parentes ou mães de amigas com os ventres pesados pela gravidez; ouvia conversas assustadoras sobre partos, as mulheres se rasgavam todas, banhadas em sangue, sangue e urros que se escutavam longe. (LUFT, 2003, p.53)

Os fracassos experienciados pelas mulheres da família reforçam a ideia de várias gerações marcadas pela desvantagem em ser mulher numa sociedade patriarcal que a inferioriza.

Analisar o passado para as narradoras nos romances luftianos tem um significado muito importante, pois é por meio da memória retrospectiva que as personagens percebem as raízes de seus conflitos e conseguem encontrar respostas para seus questionamentos. Reportando-se a outro momento a protagonista parece comparar as mudanças de sua geração às gerações passadas. Enquanto enquadra avós, tias e pais numa cultura que oprimiu as mulheres, apresenta irmãs, cunhadas, numa geração mais recente e independente. Como Anelise, protagonista de *As parceiras*, por exemplo, ao falar da irmã:

Vânia era objeto de minha admiração constante: forte, independente, altiva. Parecia Tia Dora. [...] Por muito tempo acreditei que Vânia não tinha nenhum medo, nenhum problema, que não gastava preocupação alguma com nossa família. (LUFT, 2001, p.46)

A admiração da protagonista pelo estilo de vida de outra mulher na família se repete em *Reunião de família*, em que Alice observa a figura emancipada e independente da cunhada, que trabalha fora. Já em *A asa esquerda do anjo*, Gisela admira imensamente sua prima Anemarie por atender aos padrões de comportamentos exigidos pela avó, coisa que ela não conseguia.

As protagonistas de modo geral, no entanto, parecem não conseguir se encontrar em nenhuma dessas gerações: vivem uma vida cotidiana e doméstica - tal qual no passado das mulheres de sua família - mas, admiram as mulheres ativas ou independentes de sua geração.

Para as personagens luftianas a atitude de recorrer às memórias pode ser o caminho facilitador no reconhecimento de suas raízes e conseqüentemente busca pela identidade. Discordaria disso Freud, pois conforme explica Roza (2002, p.85), para o psicanalista a memória é entendida sempre em termos de diferenças, ou seja, nossa origem são diferenças e não identidade.

Como é sabido, já para os filósofos gregos, Aristóteles e Platão, a memória é entendida como uma capacidade afetiva e intelectual.

O fato é que para as personagens luftianas o resgate da memória representa em suas vidas um processo evolutivo. Através do rememorar, na maioria dos casos, as fatalidades durante a infância e adolescência, as figuras femininas reconhecem que as frustrações do presente têm origem nos desejos podados do passado, ou seja, as protagonistas são infelizes por não terem se realizado, não puderam exercer suas vontades, mas sim os desejos que os outros impuseram a elas.

Zilberman (1992, p.147) explica por que as personagens vivem este conflito interior: “Eis por que são infelizes: não correspondem ao que os outros esperam delas, nem ao que planejam para si mesmas, até o momento em que a crise irrompe, o passado é posto a nu e uma decisão é tomada”.

No livro *Escritas do desejo* (PASSOS & ROSENBAUM, orgs; 2011), a autora Camila Salles Gonçalves explica como o desejo se relaciona com as lembranças durante a vida. Com embasamento em Freud (*recordação encobridora*) explica que as lembranças “não tem origem na primeira infância e, sim, no presente, no curso atual do desejo, e encobrem o não dito. São encobridoras do desejo e dos conflitos atuais do analisando.”

Com efeito, as protagonistas de Lya Luft só conseguem refletir na vida adulta e perceber nesta etapa da vida o passado. Watt (2010, p.203) explica este fenômeno: “se os fatos são lembrados muito tempo depois que ocorreram, a memória desempenha uma função mais ou menos semelhante, retendo apenas o que levou a uma ação importante e esquecendo o que foi transitório e malogrado.”

Algumas lembranças, ao que parece, foram esquecidas, e, depois de anos, na vida adulta, por causa de algum evento marcante na vida ressurgem com toda força. Zilberman exemplifica alguns fatores que podem levar as personagens ao colapso memorial:

A morte de um ente querido, o esgotamento de uma relação amorosa, a retomada de laços familiares por muito tempo relaxados são o pretexto para as personagens que vivenciam esses eventos passarem por situações-limite, cujos resultados são também radicais: a revisão da própria história e a descoberta do eu profundo, até então encoberto pela máscara social e pelos resultados de uma formação rígida e autocrática. (ZILBERMAN, 1992, p.146-147)

Isto pode ser visto em *As parceiras*, por exemplo, quando Anelise só consegue resgatar as lembranças a partir do momento que se recolhe em um chalé da família que passou sua infância, após um longo período de dor e luto por seus abortos. Já Gisela resgata as recordações familiares já com o “cabelo grisalho” ao perceber o amor de Leo que estava a beira da morte. Alice, só resgata as memórias da infância e adolescência após ser obrigada a voltar à casa do pai para uma reunião familiar. Observe-se que quando este processo se dá apenas quando irrompe a crise existencial da narradora, por algum ou alguns motivos que ela vai tecendo no enredo.

O esquecimento faz parte do jogo de revelações que são apresentados ao leitor conforme as lembranças vão tomando forma no decorrer da narrativa, assim, como um quebra-cabeça a narradora monta o cenário de sua vida.

Esquecer, assim como lembrar faz parte do processo de vida. De acordo com Maquêa “Esquecer é também fundamental, sem o que a lembrança, e a própria vida, não seria possível.” (2010, p.30). Assim, só existem lembranças se algo foi esquecido. Um não pode viver sem o outro.

Do mesmo modo passado e presente são mesclados “No jogo do lembrar e do esquecer, ficamos entre dois tempos e dois espaços cruzados: o ontem e o hoje; o lá e o cá.” (MAQUÊA 2010, p.29).

A memória serve para as protagonistas dos romances aqui pesquisados uma possibilidade de reconhecer o passado e atualizá-lo. A evolução da vida das figuras femininas só é possível quando o passado torna-se o presente, superam-se as dores e assim, é possível retomar a vida presente.

Um problema se instaura, no entanto, quando algumas personagens dos romances não conseguem se desvencilhar do passado, isso é mais percebido nas gerações anteriores às protagonistas (avó, tias). As dores e frustrações passadas levaram algumas mulheres a encontrarem refúgio na loucura, doença ou suicídio. Isto veremos mais adiante. Porquanto, vale ressaltar que quando não é possível se desvencilhar das amarras do passado o processo torna-se muito mais doloroso.

Gikovate ressalta um aspecto muito interessante sobre isso, pois de acordo com o autor desprender-se do passado não é garantia de sucesso futuro, pois para ele:

Desamarrar-se das coisas do passado não impulsiona ninguém para frente; permite o movimento evolutivo, mas não o determina. Quem provoca a evolução é a razão, com seus novos ideais e suas novas metas. E estas novas metas só podem derivar do conhecimento, de novos dados e informações que sejam sentidos como consistentes e úteis. (GIKOVATE, 1989, p.308)

Vemos que para as personagens femininas de Lya, não é o fato de desamarrar-se do passado que constitui a mudança interior, mas a tomada de consciência dos fatos passados por meio da memória que as torna reflexivas e impulsiona-as na busca da identidade.

A memória é o ponto fundamental na construção da identidade, tanto na vida real quanto na representação da vida ficcional.

[...] a memória se acumula e se transforma em nosso ser na medida em que interage com novas experiências. É como se estivéssemos diante de um outro, nosso duplo, para quem pudéssemos olhar sem deixar de ser nós mesmos. O passado que nos forma informa o presente e também o futuro, nos dá o alívio da continuidade, da certeza de quem somos (MAQUÊA, 2010, p.31-32).

A relação realidade e ficção novamente reencontra seu espaço no enredo luftiano. Assim como na vida real o ser humano necessita rememorar para organizar suas experiências e projetar um futuro, as personagens na ficção nos possibilitam refletir sobre este processo que não passa despercebido na obra luftiana. A memória surge para afirmar o indivíduo.

A escrita de autoria feminina afirma sua identidade na literatura contemporânea brasileira e confirma uma reflexão a cerca da identidade feminina na ficção, capturada da vida real. Em Lya Luft a mesma reflexão não se dá apenas pelo viés da memória,

outros elementos, como o espelho e o símbolo do verme, atentam para a busca da identidade da mulher. Veremos no próximo tópico.

2.2. A busca da identidade feminina: Espelho, espelho meu, quem sou eu?

Entendemos por identidade aquilo que uma pessoa entende sobre si mesma numa construção contínua, isso por que a identidade não é estática, há mudanças no percurso da vida. De acordo com Baumam (2004) a identidade não é pré-estabelecida.

Norton complementa que a identidade está ligada a visão do sujeito sobre si, assim, identidade é “(...) como uma pessoa entende sua relação com o mundo, como essa relação é construída através do tempo e espaço e como a pessoa vê as possibilidades para o futuro” (2000, p.05).

A identidade de uma pessoa vai sendo construída socialmente desde o momento do seu nascimento. Ao receber um nome o indivíduo passa a ser apresentado à sociedade. Seu gênero é distinguido desde o início, seja pela forma masculina ou feminina em que foi nomeado, vestido ou caracterizado. Geralmente seguem-se padrões sociais estabelecidos que já diferenciem o gênero enquanto o indivíduo ainda é bebê. Numa idade em que a vida esboça a total dependência de outro ser humano – mãe, pai ou responsável.

A questão da identidade feminina na literatura não é um assunto novo, no entanto, é consideravelmente recente. O próprio espaço da mulher no ambiente literário é recente, como já vimos. Tendo em vista que as mudanças mais significativas no universo feminino no Brasil se deram efetivamente só a partir da década de 60, não é difícil conceber que a mulher trilhou um logo caminho em busca de espaço tanto no campo do real quanto no ficcional.

A construção de uma identidade feminina na literatura vem sendo elaborada. A linguagem literária surge para dar voz à mulher. A ficção de autoria feminina comporta aspectos particulares, sobretudo sobre o ponto de vista da mulher sobre a mulher.

A literatura relaciona-se com a identidade. Maquêa (2010, p.142) explica que “A literatura tem sido um dos discursos, com o qual se constrói a identidade, busca-se o reconhecimento de si.”

Para Costa (1996) a representação feminina revelada pelas personagens criadas na literatura pelo viés da autoria feminina “significa um encontro com a linguagem, que é também um encontro com a própria identidade.” (p. 20).

Na ficção de Lya Luft encontramos refletida, como no espelho, a imagem da mulher na vida real. Suas personagens indagam várias situações do universo feminino, algumas que realmente só dizem respeito ao campo feminino, como a maternidade e o aborto, por exemplo.

A busca pela identidade feminina nas obras aqui analisadas é um forte tema. A possibilidade que a narrativa oferece ao leitor diz respeito às questões interpessoais e familiares sob o ponto de vista de uma mulher. A busca pela identidade vai sendo sugerida por duas vias: o desejo de reconhecimento dos outros e o reconhecimento de si mesmas. O desejo pelo reconhecimento alheio se dá a partir do momento que renegam às suas vontades para atender aos desejos alheios, vivendo num profundo inconformismo pela anulação pessoal. O reconhecimento de si mesmas acontece após a descoberta e exteriorização da anulação pessoal, a partir deste momento, as personagens refletem sobre suas frustrações e as consequências que tiveram em suas vidas por terem atendido aos desejos dos outros ao invés dos desejos pessoais.

Um objeto recorrente nos três romances faz parte deste processo narrativo pela busca de identidade feminina: o espelho. Nos três romances encontramos na menção do espelho um lapso no reconhecimento das personagens sobre elas mesmas. Geralmente aquela figura refletida não condiz com a verdadeira imagem das personagens. Em *As parceiras*, Anelise olha no espelho o espectro externo para analisar o sofrimento interno: “Bem que me mirava no espelho, para ver que cara a gente tem quando sofre tanto, mas era sempre meu rosto, achava que devia ter mudado muito, não se podia ficar a mesma depois de tanta coisa, tanta dor. Contudo, era eu.” (LUFT, 1990, p.102). A narradora divide sua imagem: a externa da interna.

Já a irmã da protagonista usa o espelho para “maquiar” o rosto, mas o intuito maior da vaidade é mascarar o estado emocional interno de Vânia: “Ela olha no espelho, sorri como as capas de revista aprendem a sorrir, sem fazer ruga.” (LUFT, 1990, p.98). Assim, o lado externo da personagem bem maquiado é um pretexto para esconder as angústias: “O rosto de Vânia, boneca perfeita, cuidando para não enrugar demais com o pranto escondido. As lágrimas abrindo caminho. Eu queria abraçar, beijar, cuidar. Mas

não tínhamos destas intimidades. (LUFT, 1990, p.48). A personagem é angustiada por não ter realizado seu desejo de ser mãe pela proibição do marido.

Mas é em *Reunião de família* que o objeto encontra maior ênfase na falta de identidade da protagonista como veremos mais adiante.

Espelho é uma palavra derivada do substantivo latino *speculum*, que significa especular, de acordo com Marchezan (org. 2002, p.57). Quando nos olhamos no espelho especulamos nossa imagem. Na literatura de autoria feminina, porém, o espelho pode ganhar outra conotação, a imagem a ser refletida não é necessariamente a imagem externa, o espelho é muitas vezes mencionado como uma maneira de fazer refletir (de reflexão) a imagem interna da mulher. (onde está nos romances?)

Lembramo-nos de um comentário de Virgínia Woolf (apud PRIORE): “durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural.” (1994, p.408). Para ela, a condição da mulher (de procriadora para criadora, nas esferas da escrita), só poderia ser mudada com uma batalha, pois: “para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência”. PRIORE explica que “matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras” (1994, p.408).

Assim, a literatura vem de encontro com a possibilidade da expressão feminina por meio da linguagem. A ficção é um campo capaz de dar autonomia à mulher, para falar sobre a mulher, numa ficção escrita sob o ponto de vista feminino. As personagens femininas no espaço ficcional ganham um aspecto muito particular do ponto de vista da autoria feminina.

A presença do espelho na narrativa, de acordo com Silva & Karim (org. 2010, p.18) assumem duas situações na representação das personagens na ficção: “fora do espelho, onde se tem a mulher ‘real’, e dentro dele (refletido), onde está a mulher que desejava ser.” Os autores ainda explicam que:

O espelho tem um valor incontestável na evolução da narrativa, já que não é apenas uma imagem refletida, mas é o lugar que se ocupa “dentro” do espelho que faz sentido. Evidentemente, os espelhos oferecem à personagem a oportunidade de se autoestudar, de especular o próprio eu. Através de imagens estáticas ou em movimento, os espelhos expõe projeções verdadeiras, nas quais ela própria observa a “realidade” do íntimo. Pelo reflexo de si, a personagem tem o contato com a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. (apud CHEVALIER; GREERBRANTM, 2002, p.395).

Assim, o espelho serve na narrativa como um elemento simbólico. A personagem é o fio condutor da reflexão da própria personagem, a reflexão também do leitor. Nos romances luftianos, olhar-se no espelho é uma ação muito mais profunda para as personagens do que apenas olhar a imagem externa. Olhar-se no espelho possivelmente representa para as personagens femininas uma afirmação da falta de identidade. A imagem que as narradoras veem no espelho não condiz com a representação mental idealizada de si.

Olhar a imagem refletida e não reconhecer-se faz parte do processo de rejeição da vida que possuem e conseqüentemente profunda idealização da vida que desejam. Assim, a falta de identidade sugerida pelo objeto, recorrente na narrativa, por meio do reverso da imagem feminina refletida num espelho, serve para representar esta duplicidade entre o *ser* e o *desejo de ser* reprimido num espaço delimitado que é a família.

Coelho explica como se dá este sentimento de ambigüidade que envolve as personagens nos três primeiros romances de Lya Luft:

Suas figuras femininas são presas de uma inquietante **ambigüidade**. Seja Anelise, de *As parceiras*, que descobre a si mesma em meio a preconceitos, disfarces, morbidez, loucura, erotismo e tragédias que explodem à vista de todo mundo (como o ocorrido com Zico, estuprado nas dunas) ou se ocultam em silêncio, absorvidas pelas paredes (como a avó Catarina); seja Gisela, de *A asa esquerda do anjo*, dividida entre duas culturas, dois países e oprimida pelo medo de jamais vir a pertencer a nada nem ninguém; ou seja a Alice e seu duplo no espelho, de *Reunião de família*. Todas as mulheres deste universo asfíxiante **estão em busca de si mesmas** ou condenadas ao mais absoluto desamparo interior. (COELHO, 1993, p.231-232, **grifo nosso**)

Como se vê, as narradoras vivem um inquietante dilema que as duplica. São personagens ambíguas, tal como a imagem que reflete o espelho, sempre há os dois lados.

É de senso comum o que vem a ser um espelho, como um objeto que reflete nossa imagem. No entanto, se observamos atentamente, o espelho projeta nossa imagem de maneira invertida. É de maneira invertida que as narradoras concebem a imagem de si mesmas, mas simbolicamente, não na concepção da imagem visual, mas da imagem psíquica. Este aspecto, apesar de se repetir nos três romances é mais profundamente desenvolvido em *Reunião de família*.

Nelly Novais Coelho ao se referir sobre os elementos que envolvem o espelho na narrativa de *Reunião de família*, considera o espelho o “símbolo-chave da problemática nuclear do romance” (p.233). Alice, a protagonista, desenha a narrativa mencionando constantemente o objeto: [...] foi tudo um jogo de espelhos: nossas imagens defrontadas numa série interminável, multiplicando rostos, como nesses corredores espelhados em que tudo se torna possível. (LUFT, 2005, p.125)

Como se sabe, no conto de fadas *A Branca de Neve*, a madrasta pergunta ao espelho: “espelho, espelho meu, quem é mais bonita do que eu?”, a pergunta dirigida ao espelho busca a afirmação da beleza da madrasta. Ela é vaidosa e se admira. Já em *Reunião de família*, Alice, ao encarar sua imagem no espelho faz o caminho inverso, ela não se reconhece como uma mulher desejável, mas desejante. A imagem refletida no espelho é para a protagonista uma “outra” mulher, aquela que ela gostaria de ser: “Eu era ela. Eu era a outra, aquela que irresistivelmente me puxava para seu mundo sedutor”. (p.37) Alice chega a invejar sua própria imagem ao fantasiar uma pessoa que ela gostaria de ser, a outra do espelho, aquela que: “flutuava naquele mundo polido, era um brilho de liberdade. Alada Alice.” (p.35). A liberdade tão almejada por Alice foi projetada no seu reflexo, como se nele se formasse outra Alice, aquela que ela desejava interiormente ser.

A imagem no espelho corresponde a imagem que Alice projeta de si, não aquela que é refletida: “Ela: o contrário de mim, meu reverso. Sempre à espera, por baixo da superfície. Livre para detestar tudo o que, aqui fora, eu era obrigada a aceitar.” (p.10).

No romance *Reunião de família* a alusão ao espelho é apresentada logo no princípio do romance, quando Alice pergunta ao marido: “- Você acha que um dia a gente podia mandar colocar um espelho grande aqui na sala?”. Logo depois da pergunta ao observar a reação negativa do marido, Alice já se arrepende.

Ao pedir ao marido, como se precisasse mais de uma permissão a uma opinião, a narrativa já apresenta a personagem principal como uma mulher submissa. Esta imagem é reforçada quando Alice despede-se do marido, e este, beija-a no rosto e pede que ela se “cuide direito”, como semelhantemente um pai faz com uma criança. E por fim a própria Alice revela ser uma mulher que não está acostumada a “tomar decisões” (LUFT, 2005, p.11).

A alusão ao espelho logo na primeira linha do romance também tem um objetivo, pois entendemos que o espelho neste sentido assume uma função simbólica na ficção, dirigida à realidade de submissão imposta à mulher por anos a fio numa sociedade masculina hegemônica.

O espelho que Alice deseja colocar na sala, deveria ser *grande*, o que pode ser associado ao desejo de Alice em “ver-se por inteira”, em ser grandiosa. A presença deste objeto repercute em toda a narrativa de *Reunião de Família*, de diferentes modos: “remexo a bolsa atulhada de coisas, não encontro aquele espelhinho que um dia pus aí dentro.” (p.10), ou “olhando o espelho do meu quarto esta manhã, pensei que era pequeno demais.” (idem).

A personagem adulta, relembra a presença do “jogo do espelho” que a acompanha desde a infância: “A gente sentava na frente da outra menina e encarava: tão intensamente, com tamanho fervor e tanta vontade de a ver mudar, que a imagem aos poucos perdia seus contornos, ficava um borrão.” (p.10).

E assim, aos poucos a narrativa romanesca traz à tona o verdadeiro sentido do espelho na concepção da personagem: explicar a presença da duplicidade na figura feminina, o externo e o interno, “Alice, a dividida”, como a própria protagonista revela e mais adiante complementa: “Eu brincava assim na meninice: de não ser eu. Não a coitada, filha daquele Professor a quem ninguém apreciava; mas outra Alice - poderosa, inconquistável” (p.11).

Nesta perspectiva, a narradora imagina outra Alice, “poderosa” e emancipada em oposição, vê a si mesmo como “uma pacata dona de casa”, com “essas mãos ásperas de trabalhar, cheirando a cozinha; incapazes da menor violência” (p.12).

Este diálogo consigo mesma, porém, não se apresenta em forma de monólogo, uma vez que a imagem refletida no espelho, mesmo sendo a mesma personagem, cria a sensação de ter no reflexo “outra” Alice. Deste modo, Alice passa a atribuir à “outra” do

espelho, características próprias e ao que tudo indica, é iminente o desejo de ser como aquela do espelho que possui “lampejo de liberdade” (p.35).

Olho o espelho: o que pensará a outra? Não esta, acomodada e cotidiana, de mãos ásperas e corpo envelhecido, mas a que flutua, livre e eterna, em seu rio de cristal. Ela quer aparecer, eu sinto: quer aparecer; em qualquer moldura onde eu lhe der espaço, começará a delinear-se e vibrar, dominando-me com sua densa realidade. (LUFT, 2005, p.57)

Alice, que não está habituada a “tomar decisões” (p.11), torna-se o espelho do marido, e fora do seu cotidiano doméstico sente-se desprotegida. Aos poucos, não só a protagonista é delineada na perspectiva da falta de reconhecimento, mas toda a família. O título do romance é *Reunião de família*, que na verdade, é uma família desunida, de indivíduos que não se encontram interiormente, não se reconhecem.

De acordo com Costa (1996, p. 65) “a família é também comparada a um espelho sem moldura, porque não tem o adorno que é a proteção materna.” Ou seja, os conflitos por fim, rumam para um mesmo ponto: a falta da presença da matriarca no seio familiar. A família é mostrada como uma instituição deteriorada. Não se constitui de uma família de aparências, uma família de fortes valores tradicionais e que superficialmente é feliz, como se apresenta o modelo sugerido pelo patriarcalismo.

A denúncia da personagem, que inicia pela falta de identidade de si mesma, integra na narrativa um ápice maior: denunciar a desintegração da família. E, sobretudo, a verdadeira imagem da família em uma sociedade moderna, que se modifica. A personagem passa a declarar que nada na sua vida é o que parece, nem sua família: “que grande farsa representamos diante do espelho” (LUFT, 2005, p.56).

Segundo Costa (1996, p.65) no romance luftiano: “o espelho reflete não só as relações familiares, mas também os jogos iniciáticos da narradora. As imagens refletidas no espelho vão revelar a ‘mentira’ das relações familiares e a ‘verdade’ da ficção”.

À proporção que o leitor avança na leitura do romance verá que o espelho – ou um jogo de espelhos – domina a narrativa, numa espécie de procura das relações familiares e da ficção. Por sua função refletora, ele vai se revelando como o suporte simbólico especial em *Reunião de Família*, à medida que referencia tanto os jogos da representação social quanto os jogos iniciáticos. (COSTA, 1996, p. 65).

Como vemos, o expressivo significado do espelho neste romance se estende da imagem da personagem sobre si mesma, para a imagem que ela tem de sua família. A farsa que sua imagem reflete no espelho é também a farsa familiar. A vida de aparências amplia-se da vida da protagonista responsabilizando a todos do seu vínculo. Se na infância Alice brincava com o jogo dos espelhos para fugir de uma realidade familiar que a oprimia. Já na vida adulta ela toma consciência disso relembrando seu passado: “O jogo: do tempo em que eu não era uma pacata dona-de-casa com filhos criados, mas uma menina sem mãe; que inventava o jogo do espelho para ser menos infeliz”. Alice quando adulta reconhece que sua vida teria sido até aquele instante uma vida de mentiras. Ao se referir a família declara: “Que grande farsa representamos diante do espelho.”

Alice entra em conflito consigo mesma quando percebe que ninguém em sua família teve um destino feliz. “Uma segunda família janta no espelho, que vai do aparador até o teto. Uma feia rachadura sobe do canto esquerdo até o meio e divide meu rosto obliquamente em duas partes.” (RF, 2005, p. 55). A família de Alice não é aquela que ela deseja, a rachadura simboliza a quebra de laços afetivos na família e a consequência disso na vida dela é sua imagem partida ao meio, dividindo-a, duplicando-a, sem reconhecer sua própria identidade. O espelho quebrado representa a DEsunião disfarçada pela família durante anos, e revelada na REunião familiar que intitula o romance.

O título da obra *Reunião de família*, encontra na palavra família o sentido oposto da união que se espera entre os entes. O romance faz um caminho inverso do esperado conforme indicado no título. O leitor pode esperar ler um romance em que há uma agradável (Re)união de uma família, no entanto se depara com a desestruturação da família e revelação de frustrações.

As mudanças ocorridas em sociedade e no espaço familiar com o passar dos anos são resgatadas sutilmente no romance luftiano. As transformações, tanto no que diz respeito ao espaço da mulher na família e a nova visão moderna de seu papel, função e comportamento neste ambiente, quanto as demais transformações sociais reiteram não só uma imagem diferente da mulher em família, mas também do homem.

Muito bem expõe Valabrégue sobre este assunto quando explica que: “Não é pelo facto da emancipação feminina que o pai foi relegado para segundo plano; foi a

sociedade que sempre lhe reservou mais uma função de alimentador do que de educador.” (VALABRÉGUE, 1971?, p.54).

É irônico que o pai de Alice de *Reunião de família* seja justamente um professor, e assim é chamado inclusive pelos filhos. A ironia está posta no fato de que sua figura não constitui uma imagem de alguém que ensina, mas sim tiraniza, no corpus familiar. Ao que parece no romance *Reunião de família*, o pai nada consegue ensinar aos filhos.

A própria protagonista teria se casado para fugir do pai exigente e sem afeto. Sua irmã Evelyn é a figura que melhor representa a obediência ao pai. Já seu irmão Renato, carrega desde a infância uma raiva contida, mas quase ao fim do romance externada: “um pai como o senhor acaba com a vida de qualquer um.” (p.81)

A protagonista conta outro episódio em que Renato, seu irmão, construiu uma “arma” artesanal e confessou o desejo de matar o pai: “Ele hesitou. Avaliou-me com o olhar, eu era digna de confiança? Ninguém era, naquela casa. Qualquer lealdade desmoronava depressa ante a ameaça de uma surra, um castigo. Mas naquele momento confiou em mim: - Para matar ele.” (p.84)

Se na linha entre passado e presente o pai é desenhado como a figura austera e os filhos a imagem da fragilidade, já na vida adulta dos filhos, é o pai que constitui uma figura fragilizada: “O duro e frio Professor agora é um velhote senil”. Assim, o pai “velho e caduco” já não representa nenhuma autoridade na vida adulta das personagens. Então cabe ao filho, (ao homem e não às duas filhas), dar o primeiro passo rumo à vingança por meio da palavra arremessada contra o pai: “O senhor nunca foi pai: foi carrasco.” (p.82).

Há neste aspecto narrativo a evidência de uma transição de valores atrelada ao tempo. O fenômeno transitório confere o poder ao masculino, de geração em geração, do mais forte sobre o mais frágil. No entanto, pode também querer denunciar a decadência do patriarcalismo. O desejo de Renato de matar o pai, pode ser associado a um desejo simbólico de “morte” de um sistema opressor, principalmente para a figura feminina no espaço familiar e social.

O pai, de *Reunião de família*, outrora imponente diante de crianças, agora é hostilizado e inferiorizado pelo filho adulto. A reação do pai é surpreendente já que não tem o mesmo vigor de antes: “encolhe a cabeça entre os ombros, o velho pássaro doente

está no fim.” (p.82) Os papéis de fragilidade são invertidos só quando Renato assume a fala e exterioriza o que outrora foi reprimido. A palavra novamente ganha respaldo na criação literária de Lya Luft. Desta vez, diferentemente dos dois romances anteriores, em que a voz feminina é o foco principal no uso da palavra, agora neste romance, se dá espaço à voz masculina também, na imagem do filho Renato.

Interessante observar que este enfrentamento, pai versus filho, nos leva a uma concepção de Freud: o mito de Édipo. Como se sabe, o psicanalista criou um conceito com base na mitologia grega do Édipo Rei, que teria assassinado seu pai após casar-se com Jocasta, sua mãe, sem ter consciência do grau de parentesco. O cenário é trágico, descoberto o laço sanguíneo entre mãe e filho, já em matrimônio, Édipo cega a si mesmo e, sua mãe suicida-se. Este mito serviu de base para o conceito de Freud (que aqui resumimos rapidamente) de que todo ser humano, na infância, começa a desenvolver uma identificação com os pais. Quando esta criança é menina, a libido volta-se para o pai, já no menino é despertado um desejo libidinoso pela mãe. O pai, então, começa a ser visto pelo menino como obstáculo que o separa da mãe. O menino começaria a nutrir um desejo de livrar-se do pai, de tomar seu lugar, de matar o pai, no entanto, “entende” que o pai figura-se na imagem de maior poder. Observamos que tal qual na teoria do *Complexo de Édipo*, se dá o sentimento de Renato em relação ao seu pai: o desejo de mata-lo, no entanto, não o faz, como no mito edipiano. Porém Renato assume a postura de “assassino” da figura paterna quando denuncia a farsa do homem que não cumpre com o papel de pai. A arma usada por Renato para matar simbolicamente a figura do pai opressor é a palavra, como a narradora sugere: “Agora diante desse novo Renato, vingativo, nascido da opressão e da secura, recordei a arma secreta. Neste momento ele brandia outra: muito mais eficiente.” (p.84)

A palavra é a arma poderosa não só para a protagonista Alice e seu irmão, mas para todos da família, e o espelho é o objeto que referencia a vida de aparências desta família. Ao final do romance, não só ela se dá conta das fissuras na família, mas todos tomam consciência dos dissabores de uma relação familiar baseada em mentiras. Segundo Alice, desde pequenos ela e os irmãos foram treinados a mentir e esconder, eles mentiam para fugir das agressões do pai, a empregada acobertava as mentiras para evitar os castigos. Só na vida adulta, em uma reunião da família no fim de semana, as amarguras são despejadas, as palavras surgem com força e os segredos e mentiras são revelados. Aretuza revela as investidas homoafetiva na adolescência dela e Alice.

Evelyn revela a todos da família que Alice teria um amante anos atrás, que na verdade foi invenção de Alice. Renato encara seu pai e revela o ódio que sente por ele não ter sido uma figura paterna amorosa, entre outras revelações conflitantes. A conclusão dos confrontos entre eles é revelada por Alice:

Foi tudo um jogo de espelhos: nossas imagens defrontadas numa série interminável, multiplicando rostos, como nesses corredores espelhados em que tudo se torna possível. Reflexos de reflexos de reflexos: eis o que somos. Agora que descobrimos isso, despertamos para a lucidez da banalidade. (RF, 2005:p.125).

Os personagens neste enredo são reflexos das mentiras que eles mesmos criaram, mas quando reveladas por meio da linguagem, a palavra possibilita a lucidez, a consciência da realidade de um sistema opressor que resultou nos traumas, e não da mentira vivida até aquele momento da reunião familiar.

2.3 Os símbolos e a relação com a identidade

Sobre símbolo, Trindade afirma que o texto cuja escrita se constitui de algum símbolo remete o leitor a procurar algum sentido. O autor faz referência a uma citação de Jung que nos parece muito apropriada e por isso a transcrevemos: “[o] símbolo é sempre um desafio à nossa reflexão e compreensão. Dai o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir que cheguemos a um deleite estético puro” (TRINDADE, 2007, p. 102). Assim, é comum que numa obra literária intrigante estejam presentes elementos simbólicos.

Uma leitura atenta leva-nos a perceber que a autora Lya Luft faz o investimento estético na linguagem que vaga entre o real e o simbólico. Essa constatação instiga-nos à identificação de tais elementos sob a perspectiva da busca da identidade.

Entre as particularidades do projeto literário de Lya Luft ressaltamos a linguagem que encontra nos elementos simbólicos uma isca para cativar o leitor. A narrativa luftiana, como já nos referimos, projeta nas suas personagens uma imagem feminina inserida em um ambiente muito peculiar à vida humana, num alto grau de verossimilhança, porém, sorrateiramente aparecem no decorrer da narrativa surgem seres simbólicos como bruxas, gnomos, palhaços, bonecos, vermes, anjos, fadas, etc.

Trata-se de uma linguagem que viaja para além da visível característica figurativa: metáforas, comparações, personificações e antíteses e outros. Ao comparar a morte à bruxa, ou personificar os medos aos fantasmas, o sentido proposto pode ser configurado à menção de figuras de linguagem propriamente dito, mas, outras figuras recorrentes nos romances dão a impressão de serem inseridos na narrativa com o propósito de chocar o leitor, causar um estranhamento diante de alguma situação, o que ao mesmo tempo em que chama a atenção do leitor, leva-o à reflexão.

Carrijo (2013) diz que “o processo de construção simbólica de uma obra de arte requer um processo hermenêutico congênere por parte do leitor, realizado não a expensas de dicionários de mitos e símbolos à procura de uma resposta hermética, universal e descontextualizada, mas efetivado de acordo com o dinamismo próprio do imaginário.” (p.40) Assim apreendemos que um texto simbólico incentiva o leitor a pensar, imaginar, refletir.

A autora ainda ressalta que “a obra luftiana nasce de mosaicos de imagens, de combinações variadas, de associações de elementos opostos cuja aproximação se apresenta, num primeiro momento, inimaginável, e que só se efetiva por via do símbolo, do mito, do imaginário.”

Chevalier (2001) na introdução de seu livro *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* – do qual nos apropriaremos aqui em alguns momentos na tentativa de compreender a simbologia no romance luftiano – explica que o símbolo é:

[...] muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo. Não apenas representa [...] Afeta estruturas mentais. Por isso é comparado a **esquemas** afetivos, funcionais e motores, com a finalidade de demonstrar que, de certa maneira, mobiliza a totalidade do psiquismo. (CHEVALIER, 1906, intro.)

Assim, reafirmamos esta característica particular de Lya Luft em utilizar o recurso simbólico sempre tendo como propósito maior reiterar o leitor a cerca de mazelas do interior feminino e fazê-lo refletir.

Interessa-nos investigar os elementos simbólicos nos romances luftianos por considerá-los enigmáticos e completam um círculo interessante na discussão da identidade e um terreno fértil de interpretação das temáticas humanas.

Para Costa (1996, p.19) a linguagem simbólica no romance luftiano surge como denúncia das mazelas humanas: “O estranho e o absurdo emergem de vez em quando para referenciar a fragmentação interior e as fantasias inconscientes, para referenciar as personagens carregando o fardo do seu passado, da sua história.”

Ainda de acordo com Costa:

O leitor ver-se-á na presença de vermes, bichos-da-seda, entes rastejantes que se associam às imagens grotescas do corpo feminino, da decomposição, de odores fétidos, de cheiros nauseabundos, de gestos repulsivos, de deformidades e estranhezas capazes de assegurar uma configuração estética individual das mais curiosas, onde a psicanálise descobre as manifestações do inconsciente e onde se misturam domínios reais e fantásticos. (COSTA, 1996, p.21)

Costa (1996) defende que as imagens simbólicas que surgem na narrativa de Lya Luft, têm uma função satírica. Estas imagens, para a autora, servem para emergir um discurso de ridicularização das instituições sociais e da vida trágica da mulher presa aos desmandos patriarcais. Neste sistema patriarcal a figura da mulher é marginalizada, não raro as protagonistas revelam ser o lado esquerdo da família.

Trindade (2007, p. 97) diz que “No ocidente, a tradição cristã tem o lado esquerdo como passivo, também significando - o passado sobre o qual o homem não tem poder. Enfim, [...] a esquerda parece maléfica”. Assim, concluímos que ao ser referenciada pelo ponto de vista do lado esquerdo, as protagonistas apresentam o sentimento de serem indivíduos indesejados.

O lado esquerdo simboliza o sentimento de exclusão das narradoras nos romances aqui analisados. Em *As parceiras*, a avó Catarina, num contexto de sofrimento intenso encontra na escrita a fuga da realidade, então passa a escrever longas cartas “desconexas e garatujadas”. O interessante é a posição da letra de Catarina: “inclinado para frente como se um vento forte soprasse da esquerda”(p.52). Observe-se o lado esquerdo também mencionado no romance *Reunião de família*, onde a protagonista revela uma rachadura no espelho, que também é um elemento simbólico muito importante na narrativa: “Uma feia rachadura sobe do canto esquerdo até o meio

e divide meu rosto obliquamente em duas partes.” (2005, p.55). Assim, novamente o lado esquerdo faz parte do enredo. Já em *A asa esquerda do anjo*, este simbolismo que envolve o lado esquerdo é marcante: “Na última visita ao cemitério notei que a asa esquerda do Anjo está fendida, do ombro até o flanco, e esqueci de avisar para que a consertassem”. (p.124). A busca pela identidade no romance *A asa esquerda do anjo* é evidentemente relatada pela própria narradora personagem, que não consegue se reconhecer desde a infância e sente-se deslocada, fora do lugar, “a gata mais que borralheira” da família, uma pessoa dividida, ambígua, ou para contemplar o próprio título do livro, a protagonista seria a asa *esquerda* do anjo, ou seja, o lado esquerdo da família.

Conforme a trama vai sendo alinhavada, outras figuras simbólicas são apresentadas na narrativa. A figura do anjo de pedra, em *A asa esquerda do anjo*, guardião dos mortos da família da protagonista Gisela, no jazigo do cemitério, parece ganhar contornos diferentes da apresentação simplória de anjo estátua. Sua figura sem sexo definido, com “o rosto de um belo adolescente” e cabelos compridos e “seios redondos” parecem confundir-se com a própria imagem de Gisela e sua negação pelo sexo.

Segundo o dicionário dos símbolos de Chevalier (2001), o arquétipo do anjo denota as mais diversas interpretações, no entanto na maioria prevalece o sentido de divindade, pureza e oposição ao humano. A personagem Gisela em diversos momentos ressalta a pureza, sobretudo sua pureza, que ela considera ao não permitir ser “invadida” por nenhum homem, mantendo-se virgem.

Se observarmos a imaginação figurativa do anjo podemos comparar sua aparência semelhante ao humano. A não ser pelas asas. Impossível imaginar uma imagem de anjo sem asas. E as asas têm um alto valor simbólico em muitos fatores. Segundo Chevalier, “as asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar voo, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito -, de passagem do corpo sutil.”

Parece-nos muito apropriado à personagem Gisela esta representação de liberdade, já que esta deliberadamente almeja sua liberdade, sua libertação das amarras sociais que por toda a sua vida vigoraram na imposição contra seus desejos próprios. A personagem finalmente alcança esta libertação quando dá a luz a um verme num parto

contrário, pela boca. O verme, é outro elemento simbólico, e o parto seria a rejeição definitiva ao patriarcalismo.

O sentido do verme parece ir à direção contrária a tudo o mais de simbólico que há no romance, diferentemente do anjo e suas asas, que nos parecem denotar algo purificado, denota proteção, entre outros, já o verme expressa deterioração, podridão.

Figuras simbólicas, como o verme relatado pela protagonista Gisela/ Guísela de *A asa esquerda do anjo*, revelam desejos inconscientes que estariam a tempos adormecidos para as personagens. Especificamente neste romance nos deparamos com um elemento simbólico dos mais intrigantes da produção literária de Lya Luft. O enredo se dá pela narrativa da protagonista que relata ter em seu ventre uma espécie de verme, a personagem iria parir pela boca o ser branco, “mole e viscoso” que está alojado dentro dela.

Este verme simboliza a falta de identidade de Gisela e o parto simboliza um basta exorcizado que rompe o silêncio e é expulso pela boca por meio da fala da personagem, proveniente da angústia dos desejos castrados.

Costa (1996) explica que na obra luftiana “os símbolos mantêm uma estreita relação com o reprimido e, portanto, caracterizam o sentido oculto da relação entre o que se manifesta e o que está latente” (1996, p.22). Os desejos são simbolicamente inseridos no enredo do romance, revelando a repressão que impede que os desejos das mulheres sejam realizados.

Seguindo a linha deste pensamento entendemos que o sistema social que demarca a hegemonia masculina é contemplado em *A asa esquerda do anjo* (2003) de maneira muito negativa através de imagens simbólicas.

Em *A asa esquerda do anjo* o leitor se depara com uma estrutura diferente dos outros romances, no detalhe da abertura de cada capítulo destacado em itálico que pode ser considerado a parte mais simbólica do romance, em que os relatos passeiam pelo sobrenatural, estranho e o misterioso. A narradora personagem, entre outros fatos intrigantes, principia cada capítulo relatando o momento presente de sua vida adulta onde está trancada em um quarto, à noite, esperando o momento de um “parto horrendo”. No entanto este parto, (que realmente culmina no último capítulo), é

singular: a personagem “dá a luz” pela boca e na verdade o que expelle é um verme, que segundo ela, estaria alojado em seu ventre desde a infância.

Depois desta apresentação inicial, em cada capítulo se dá maior destaque a algum acontecimento, personagem ou momento apresentado pela narradora de modo verossímil. A narradora parece querer justificar sua vida adulta com as memórias de infância. Assim, a narradora caracteriza a vida da sua família, avó, tios e tias, pai e mãe, primos e prima, fazendo um apanhado na memória que ao leitor parece muito com o que se pode comparar com a realidade.

Reportamo-nos neste romance, à mais evidente figura simbólica do romance: o verme. Este verme é nomeado de diferentes maneiras: inquilino, violador, Fênix monstruosa, criatura, animal aprisionado, ser monstruoso, maldito, coisa solitária, habitante. Ao fim do romance ao relatar a falta de feições do verme, sem olhos, sem nariz, sem nome, a narradora reafirma a falta de identidade dela mesma até aquele momento. Este nascimento do verme para Costa (1996, p.53) é um encontro com a própria identidade da personagem.

Esta figura simbólica pode querer revelar a consequência dos desejos reprimidos desde a infância da personagem até a vida adulta, que resulta numa traumatizante experiência, assim a angústia precisa ser vomitada, expelida para fora do corpo da protagonista. O verme é a falta de identidade. As escolhas não pertenciam às figuras femininas, com isso, foram incapacitadas de construir sua identidade. Este verme também simboliza um basta exorcizado, expulso pela boca por meio da fala da personagem, proveniente da angústia dos desejos castrados. Desta maneira entendemos que a personagem tem o desejo de livrar-se do silêncio.

A protagonista de *A asa esquerda do anjo* esquematicamente apresenta aspectos contrários na vida, o que acentua a confusão de identidade: “Sou uma mulher normal? Sou? Guísela ou Gisela? Ódio ou amor? Fogo ou gelo? Sensualidade ou medo?” (p.79). Ela já denuncia sua falta de identidade e sua ambiguidade logo pela dúvida instaurada em seu nome: deveria chamar-se Guísela –a forma alemã que sua avó preferia – ou Gisela – a forma portuguesa tal como a chamava sua mãe?

O acento diferencial de seu nome acentua a duplicidade tanto do nome quanto da própria personagem, a distinção sonora quer representar a dupla identidade no espaço familiar filha de uma brasileira com um descendente de alemão, assim, dividida entre

duas culturas: a brasileira e a alemã. Esta duplicidade de costumes nacionais contribui de certa maneira para o conflito existencial que acompanha a personagem até a vida adulta, numa constante busca pela identidade.

Conforme explica Stuart Hall, a identidade nacional é componente importante na construção da identidade pessoal do indivíduo: “As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. (HALL, 2003, p. 50)

A personagem exorciza suas dores femininas, seus traumas e inconformismos ao se dar conta que não possuem uma identidade definida: numa menção às dores do parto, para ela tudo se resume em sofrimento e dor para a mulher.

O parto “invertido” pela boca, na vida adulta de Gisela, além de sugerir algo não palatável, difícil de digerir, remete também à recusa dolorosa aos desmandos da sociedade em que ela estava inserida e domada pela impossibilidade de decidir quem ela gostaria de ser.

O parto pela boca representa toda a dor existencial contida na personagem reprimida entre o que desejava ser e o que foi obrigada a aceitar. A sujeição e repulsa que culmina em um parto, por sua vez, remete à concepção de um ser que, posteriormente, nascerá, uma vez que fora gestado dentro de si. Na passagem do romance, entretanto, ao vir à luz pela boca remete antes ao fato de “vomitar”, uma metáfora para expulsar suas amarguras e tristezas vivenciadas da infância até a vida adulta de Gisela, que finalmente, havia se tornado “uma boa dona de casa”, no entanto, permanecia sem identidade.

Ao que nos parece, a representação do verme mergulha muito mais fundo nas profundezas históricas da sociedade, pois simboliza a identidade negada à mulher por séculos a fio, por uma sociedade proveniente de costumes judaico-cristãos em que o patriarcado é supremacia, a mulher foi obrigada a assumir uma identidade de mãe, cuidadora do lar e marido, com extrema submissão e controle, destino este, que não foi o desejo pessoal das mulheres se estas tivessem podido escolher.

No surgimento de figuras simbólicas como o verme, o anjo, por exemplo, a fantasia e a realidade compõe um cenário de oposição entre o riso e o sofrimento. Ao colocar a mulher como protagonista de suas perdas numa narrativa que envolve o

consciente e inconsciente, na perspectiva da exortação do que é falado, que a narradora expressa sob seu ponto de vista, os elementos simbólicos parecem querer ironizar um sistema de hegemonia masculina declarando-o ultrapassado.

Em *Reunião de família* um elemento simbólico interessante é o brinquedo de Cristiano, uma criança, filho de Evelyn, que morre em um acidente de carro. A tristeza e quase demência da mãe da criança (irmã da narradora) é o fator preocupante que culmina na Reunião familiar.

O brinquedo constantemente presente na narrativa quer representar que a vida é uma brincadeira séria. O palhacinho de brinquedo sugere sutilmente a ironia da vida. O descompasso entre vida e morte: o palhaço é aquele que faz rir, a morte é aquela que faz chorar. A morte do menino sugere muito mais do que contrariedades. A inversão da vida se constitui no fato de uma mãe que perdeu seu filho, quando na ordem natural que se espera normalmente é que os pais morram antes dos filhos. Que a velhice participe do fim antes da infância.

A maneira como o palhaço, um brinquedo inanimado, é descrito "um grande palhaço de pano, olhos pretos de botão, cabeça de lã vermelha, chapeuzinho ridículo"; diferencia-se da maneira como são descritos os personagens "estamos decadentes, estamos podres" (p.56).

O brinquedo parece ganhar mais vida do que representam de essência vital os próprios componentes da família de Alice, a narradora. Todos parecem estar mumificados diante das angústias da vida. O brinquedo inanimado é aquele que sorri e vive, enquanto as pessoas vivas choram interiormente. Sobretudo a protagonista, pois é sob o ponto de vista dela que o romance é narrado. Dessa maneira percebemos que as personagens dos romances vivem com o intuito de conciliar "mundo real" com o "mundo imaginário" da narradora protagonista para assim descobrir sua identidade.

Asseveramos que quando Lya Luft dirige sua narrativa os elementos simbólicos no romance constituem o cerne da imagem da opressão de um sistema patriarcal que "secundarizou" a mulher, reprimindo-a de tal maneira que a construção de sua própria identidade foi prejudicada.

3. CAPÍTULO III – O DESEJO NO UNIVERSO FEMININO: *AS PARCEIRAS*, *A ASA ESQUERDA DO ANJO* E *REUNIÃO DE FAMÍLIA*

3.1. Crise existencial: inconsciente e consciente

Nos romances luftianos em questão as protagonistas revelam, ao longo da narrativa, mulheres flagradas num momento de crise existencial. As protagonistas externam dores profundas, delas e de personagens secundárias.

Não raro há momentos em que a narrativa reclama uma dor interior tão intensa a ponto das personagens sentirem vontade de morrer. Em *Reunião de família*, Alice revela que “quis morrer dezenas vezes” (p.109). Em *As parceiras* o desejo de morte é concretizado, Catarina, a avó da protagonista, comete suicídio, e a narradora Anelise ameniza a atitude da avó, justificando que o sofrimento da avó era tão violento, que “não permitiram a Catarina nenhuma salvação” (p.54).

Encontramos nas referências de Claudio Trindade, na obra *A angústia do caos existencial* (2007), quando o autor discorre sobre a Luta dos opostos no texto literário, discussões interessantes a cerca de certa crise existencial que para o autor acomete o homem moderno, e de certa maneira é reproduzido na literatura. Estas proposições nos servem na tentativa de compreender a crise existencial por qual passam as personagens protagonistas nos romances de Lya Luft em relação à uma nova situação da mulher moderna que se instalava no período em que foram escritos e publicados os romances.

Trindade (2007) explica, embasado nas palavras de Jung, que ocorre um desequilíbrio emocional quando o indivíduo se afasta do seu mundo interior, ou seja, quando não estão unidos o consciente e o inconsciente (que Jung chama de *opostos*) o homem vive um estado de “escuridão profunda e sombria”. Assim, no mundo contemporâneo o indivíduo se sente “perdido e preso”, o que configura grande semelhança com o sentimento de deslocamento expresso pelas protagonistas luftianas.

Para Trindade este sentimento de batalha com o eu interior pode ser encontrado na literatura desde o Barroco, que tinha na dualidade do seu estilo o conflito do homem moderno dividido entre os valores tradicionais e os valores progressistas, entre “terra e céu, consciência e inconsciente, entre bem e mal, Deus e o diabo, entre o efêmero e o

eterno, matéria e espírito”, assim, o homem já no século XVII estava angustiado e em constante estado de “tensão e desequilíbrio”.

E no século XX, conforme o autor, com o surgimento do Simbolismo, o homem se volta para uma realidade interna (inconsciente), em busca da “essência do ser humano e da valorização dos estados d’alma, do diáfano e da loucura”, o que novamente “gerará um homem sem perspectiva, frustrado e angustiado” (p.40).

De acordo ainda com Trindade, em meio a períodos maiores na história da humanidade em que o predomínio foi da “deusa razão”, a literatura apresentou personagens mergulhados em conflitos existenciais e alguns escritos contemporâneos ainda produzem uma obra esteticamente marcada pela luta dos *opostos* (consciente e inconsciente).

O autor explica que o homem moderno ocidental é individualista e materialista, prioriza a racionalização, como nas palavras de Robertson, o homem acaba “voltando-se para um plano mental reduzido ao cérebro” achando que tudo pode ser explicado “através da matéria”. Dessa maneira o homem contemporâneo é solitário e desorientado emocionalmente, esquece que existe um mundo inconsciente dentro de si e seu comportamento está inserido numa sociedade que funciona à base de um sistema capitalista, que sabe que o valor do indivíduo é medido pelo Ter e não pelo Ser.

Dentro deste raciocínio, nos voltamos à explicação de Maria da Glória Bordini, em um estudo crítico para a revista Autores Gaúchos (IEL Ed. 5, 1984), quando ela explica que os primeiros romances publicados na década de 80 da escritora Lya Luft, representam o apuramento de um caminho psicológico que se radicalizou no Ocidente, a partir da consolidação do capitalismo no século XIX, que teria transformado em mercadoria o trabalho humano. Esse sistema capitalista, para a autora, “gerou um tipo de indivíduo cingido entre o que ele é e o que (não) pode possuir, cioso de que as aparências podem mais que a essência e, portanto, dividido entre ser e aparentar” (p.19).

Essa concepção explica claramente o sentimento de duplicidade tão evidentemente expresso nas narrativas luftianas. Nesta perspectiva, ressaltamos que as personagens se apresentam divididas, por um lado, há o sentimento de que devem seguir a tradição doméstica passada de geração em geração dentro da família, por outro lado, interiormente isso não corresponde ao que elas desejam, mas ao que os outros desejam

para elas. Se por um lado são reprimidas, por outro nutrem o desejo de uma vida diferente. Ou seja, aquilo que estão vivendo em seu cotidiano de submissão e anulação pessoal em prol de outrem não corresponde ao que desejam, assim nutrem o desejo íntimo de viver de outra maneira, de uma forma mais livre, mais ousada e dona de suas decisões. Este processo representa um conflito para as personagens, que no momento que narram já se encontram em crise.

Em *As Parceiras* a duplicidade da narradora se concentra no constante questionamento da vida e da morte. Anelise considera a relação vida/morte um jogo de parceria, tal como sugere o nome do romance. Já em *A asa esquerda do anjo*, Gisela/Guísela é uma personagem dividida entre os costumes de origem alemã, como quer sua avó, ou a cultura brasileira de sua mãe. Assim se evidencia o embate entre tradicionalismo e emancipação que a reprime. No terceiro romance *Reunião de família*, Alice trava uma luta com uma “outra” quando se olha no espelho. A narrativa denuncia a mulher de Alice do mundo externo, em contrapartida à Alice do mundo interno, aquela que ela gostaria de ser.

Dessa forma, encontramos personagens fragmentadas, que sabem descrever o mundo exterior, (sua aparência física, vida cotidiana e relacionamento com outras pessoas) no plano do consciente, no entanto, mostram-se perdidas no mundo psíquico e emocional, constantemente na busca pelo eu interior, o inconsciente, a identidade. Esta situação expressa nitidamente o conflito existencial da personagem cindida em sua incompletude, que é muito semelhante ao ponto de vista já salientado anteriormente na concepção dos *opostos* de Jung.

O consciente emerge na narrativa de modo a observar a organização exterior da cotidiana vida das personagens em contrapartida à desorganização interior. No decorrer da narrativa as personagens descortinam os seus desejos íntimos revelando que aquela vida vivida não corresponde a suas expectativas.

A protagonista feminina nos romances luftianos entra em colapso existencial, desta maneira inicia-se a reflexão que memora acontecimentos desde sua tenra infância para tentar explicar o presente cotidiano. Acreditamos que a consistência desta crise existencial claramente exposta no romance luftiano pela representação das personagens serve como uma forma de denúncia das convenções sociais e supremacia masculina em sociedade.

A personagem ganha a função de delatora a partir do instante que coloca a mulher como protagonista da sua condição de inferiorizada em forma de denúncia e questionamento diante de uma sociedade de raízes patriarcais. Para elas, a vida vivida é uma vida inventada pelas convenções sociais, é uma vida de aparência, ou como diz Alice, uma vida de “fantasia”.

Tudo fantasia. Mais tarde habituei-me à minha vida doméstica e segura; fora dela fico desamparada como um bicho que, despido da casca, expõe um corpo viscoso e mole, onde qualquer caco de vidro no chão pode penetrar, liquidando essa vida rastejante. (LUFT, RF, 2005, p.15).

Ao identificar-se como um sinistro “bicho”, a protagonista expõe seu constrangimento em sair de sua “zona de segurança” para transpor as fronteiras limitantes do seu mundo privado. Uma postura relutante a sair de sua zona de conforto (ou conformismo) e encarar as vertentes geradoras do estilo de vida que tem mas não deseja.

A personagem mulher reconhece a ambiguidade entre o mundo interior e exterior. Quando o desejo é desvelado o conflito se instaura mentalmente, a princípio. As reflexões femininas não encontram o peso justo e dividem-se entre ser ou parecer, numa ambiguidade constante: Submissa ou independente, alheada ou rebelde, mulher casada ou solteirona, religiosa ou mundana e assim por diante, num jogo de contrastes.

3.2. Sonhos: os desejos inconscientes

As personagens de Lya Luft, nos romances aqui pesquisados, relatam ter sonhos, mas na maior parte contam na narrativa os pesadelos. Gisela de AAEA na vida adulta ainda sonha com experiências da infância: “O tempo passa. O pior são as noites: sonho com morcegos no antigo porão, acordo com medo. Crânios pelados fora da janela, sapos gigantes nas pedras do jardim, barrigas desfeitas. Minha infância não me abandona.” (p.97). Além dos sonhos Gisela tem pesadelos: “gnomos sinistros no jardim dos meus pesadelos”. Os sonhos desconexos e confusos representam a confusão da vida das personagens.

Alice de *Reunião de família*, também tem sonhos sinistros, um deles se repete desde quando ela era menina, ela sonha com “uma boneca estranha, cara de velha, cara de múmia”. A própria narrativa instiga que esta boneca pode ser sua mãe, já que ela está deitada e com a barriga enorme. A semelhança se dá por revelações seguintes na narrativa, tal qual quando Alice descreve a doença de sua mãe pouco antes de ela morrer, em que “vivia doente no quarto” e vinha um médico “tirar água da barriga dela com uma agulha.” Além de que, no sonho de Alice, ela queria pegar a boneca no colo e chamava alto “mãe, mãe”, o que denota toda a carência afetiva que a morte precoce da mãe causou.

Alice costuma ter outro sonho em que é tragada por um comprido corredor em forma de funil:

Em geral tenho insônia depois daquele pesadelo que se repete: sou tragada por um comprido corredor em forma de funil; um furinho minúsculo lá no fundo. Se eu for engolida, não acordo nunca mais [...]Em toda parte, nas paredes desse corredor, rostos borrados me espreitam, rostos malignos num espelho embaciado. (LUFT, RF, p.18)

Observe-se que o túnel estreito neste sonho simboliza um caminho, uma passagem para um outro lado, um caminho diferente, novo, talvez expressa o caminho inconsciente em rumo à liberdade, aquilo que Alice deseja conscientemente. Ela sente que se ela atravessar este túnel não acordará mais, ou seja, aqui se instaura a relação da fantasia e da realidade, se Alice atravessar entrará definitivamente na realidade, diferente da vida de fantasias que criou. Esta passagem revela a semelhante ligação com a vida da personagem, seu inconsciente no sonho, revela aquilo que conscientemente Alice deseja em sua vida. Os rostos que espreitam são os medos, espectros de angústias de Alice, receios desta passagem que ela está prestes a fazer fora do sonho. O espelho embaciado, dá uma sensação de visão turva, tal como se mostra sua vida, uma vida apagada, de anulação. Alice conquista claramente a realização dos desejos por meio do sonho.

Em *As parceiras*, Anelise relata seus pesadelos:

Noite de pesadelos: uma anã de trança escava numa sepultura, retira ossos, desmonta esqueletos. [...] Sonho que estou cheia daqueles nojentos vermes pelados, grudam em mim as perninhas inquietas, viram as cabeças aflitas, querem entrar na minha boca. Em todos os meus orifícios.” (AP, 1990, p.111)

Anelise tem sonhos com os vermes. O verme também é encontrado no parto de Gisela em *A asa esquerda do anjo*. É difícil imprimir um significado para este sonho, mas supomos que pode ser um símbolo fálico, já que as duas personagens sentem repulsa pelo sexo, uma não querem ser “invadida”, manifestada no desejo da pureza. Gisela deposita seus traumas na ausência da relação afetiva e assim decide ser solteirona e permanecer virgem. Já Anelise passa a recusar o sexo e separa-se do marido a partir do momento que não consegue dele o objetivo maior: realizar o desejo de ter um filho. Como se vê, os sonhos referem-se aos desejos irrealizados.

Na antiguidade os sonhos eram considerados como sinais, premonição. Depois, nos estudos de Freud o sonho estabelece uma ligação com o inconsciente. No campo do consciente e inconsciente nos reportamos a análise psíquica dos sonhos para Freud, pois segundo ele, todo sonho se revela como realização de um desejo inconsciente. Mais tarde, outras pesquisas foram sendo desenvolvidas e outros conceitos para os sonhos vêm sendo atribuídos.

Quando somos crianças sonhamos sonhos infantis na escala de intelectualidade nesta fase da vida. No entanto, podemos ter sonhos e pesadelos na vida adulta. Mas qual a diferença entre sonho e pesadelo? O pesadelo seria outro tipo de sonho, mas que emocionalmente é desagradável para a pessoa que sonha e provavelmente reflete os medos, frustrações, desejos irrealizados, entre outros.

O que sabemos certamente sobre aquilo que sonhamos é que o sonho na maior parte nos parece confuso e frequentemente sem sentido. Às vezes o sonho se apresenta por meio de cenas desconectadas, sem um tempo cronológico, ao mesmo tempo que estamos em um determinado lugar, já mudamos para outro diferente.

É como se o sonho se constituísse de duas partes quando acordamos e nos lembramos dele: algumas imagens se mostram aceitáveis para a lógica dos pensamentos porque coincidem com nossa realidade, e outras se mostram distorcidas e desconexas. Algumas cenas que sonhamos parecem apenas reproduzir um cotidiano possível, enquanto outras causam estranheza. Quando acordamos podemos lembrar ou não do sonho inteiramente. Em algum momento algum sonho pode nos intrigar a ponto de despertar em nós o desejo em entendê-lo, em interpretá-lo. Sobre este assunto Freud faz a seguinte consideração:

Sonhamos à noite e aprendemos a interpretar o sonho de dia. O sonho pode, sem negar a sua natureza, parecer confuso e desconexo; pode também, ao contrário, imitar a ordem das impressões de uma vivência, deduzir um acontecimento de outro e relacionar uma parte de seu conteúdo a outra.(...) O essencial nele são os pensamentos oníricos, estes sim, dotados de sentido, coerentes e ordenados. (FREUD, 2013, p.95)

Roza (2002, p.100) sob a luz dos conceitos de Freud, (em *A interpretação dos sonhos*) elabora algumas referências interessantes que nos apropriamos de modo a tentar entender de que maneira os sonhos representam os desejos reprimidos as personagens luftianas. Roza simplifica que há dois registros distintos do sonho, “um registro consciente, que é o do sonho tal como dele temos conhecimento, aquilo que do sonho é imediatamente acessível ao sonhador; e um outro registro, completamente inacessível à consciência do sonhador, que corresponde ao desejo inconsciente.” (ROZA, 2002, p.81).

Explicar os sonhos parece uma tarefa bem complicada tendo em vista sua complexidade. Mas Roza diz que o sonho “é uma escrita psíquica que não é feita de palavras, mas de imagens”. No entanto, é importante esclarecer que a imagem é entendida por Freud como imagens de coisas, são a representação-coisa, ou seja, não tiram “a sua unidade e o seu significado da coisa”. E a imagem “mais do que desveladora é encobridora da verdade do desejo.” (p.110). Como se vê, é difícil interpretar os sonhos, mas um caminho interessante é pensar sobre aquilo que desejamos interiormente. Roza sugere que o que dificulta o trabalho do intérprete não é o desejo inconsciente, mas a resistência do “eu do sonhador”, e quanto maior a resistência, “maior o indício da proximidade entre o substituto manifesto e o desejo inconsciente.” (2002, p.88).

Roza explica que na afirmação de Freud o trabalho do sonho “não pensa, não é uma atividade criadora, mas apenas transformadora do conteúdo latente que são os pensamentos do sonho.” (2002, p.103). Assim, podemos apreender que os pensamentos que ficam ocultos em nossa mente, bem como os desejos, emergem algumas vezes através dos nossos sonhos.

Poderíamos supor várias interpretações para os sonhos das protagonistas dos romances de Lya Luft, no entanto, devemos tratar deste assunto com certa reserva. Segundo o próprio Freud, interpretar um sonho é uma tarefa extremamente difícil, mas

dentro destas considerações a cerca dos sonhos e desejos inconscientes, resgatamos na análise dos romances de Lya Luft aqui propostos, que as configurações dos desejos se encontram no plano consciente e inconsciente das personagens. Sejam sonhos que se repetem ou pesadelos que atormentam o sono, as protagonistas geralmente apresentam estes registros noturnos juntamente com um estado emocional aflitivo. Nesta perspectiva compreendemos que os sonhos emergem de uma esfera psíquica que assim como a linguagem narrada aparentemente mais consciente, tem o mesmo propósito de revelar os desejos reprimidos das personagens que vivem em conflito. Seja pela linguagem direta, ou simbolicamente apresentada pelos sonhos o objetivo tem o mesmo rumo: denunciar os conflitos provenientes da anulação pessoal e incompletude das mulheres devido aos desejos que não foram concretizados.

3.3. Desejo e consciência (de culpa)

As obras romanescas da escritora Lya Luft estão inseridas no tomo das questões humanas. A culpa é um dos sentimentos mais perversos registrados na narrativa luftiana nos romances da escritora aqui analisados. Este sentimento envolve profundamente as figuras femininas, por isso, torna-se importante analisarmos este fenômeno. Na tentativa de compreender algumas questões inerentes ao assunto, nos voltamos a alguns autores que nos auxiliem nesta jornada. Inicialmente nosso aporte teórico volta-se ao pai da psicanálise, Freud, por suas várias considerações sobre o consciente e inconsciente e grandioso estudo de diversas áreas comportamentais, emocionais e psicológicas da vida humana. Nos pautamos principalmente nas suas obra *O mal-estar na civilização* (2011) e *Totem e Tabu*, na tentativa de compreender alguns assuntos humanos, presentes na literatura luftiana, sobretudo em se tratando de sentimentos complexos como a culpa. A origem do sentimento de culpa pode ter diversas vertentes, então centramos nossa análise em alguns fatores elencados por Freud (2011, p.70), que resumiremos em partes.

Quando discorre sobre consciente e inconsciente, Freud, na obra *Totem e Tabu* (2013, p.66), explica, entre outros conceitos, que a consciência é “aquilo que se sabe com maior certeza”. Quando se fala no dito popular “peso na consciência”, certamente se está querendo dizer que o indivíduo está sentindo um determinado sentimento de culpa por algo ou alguma coisa.

A culpa como sentimento humano, está intimamente relacionada à consciência. Freud denomina consciência de culpa, consciência moral ou consciência tabu a percepção do indivíduo de si mesmo na violação de algo. A consciência denuncia alguma postura considerada moralmente contrária ao que se espera, daí se dá o sentimento de culpa.

Entendemos pelas considerações de Freud que o desejo está ligado à consciência e, ligado à culpa. O psicanalista explica que a consciência de culpa “é a percepção interna da rejeição de determinados desejos existentes em nós”. Sendo assim, ele considera que a consciência da culpa se dá pela “percepção da condenação interior dos atos mediante os quais concretizamos determinados desejos.” (FREUD, 2013, p.67)

A proibição ganha espaço neste contexto relacionado aos desejos e a consciência de culpa, por uma explicação bem simples e talvez ingênua, mas verdadeira, suscitada por Freud, “não é necessário proibir o que ninguém deseja fazer, e, de todo modo, o que se proíbe enfaticamente deve ser objeto de um forte desejo.” (*idem*, p.68)

Mas como reconhecer o que nos é proibido? Como saber por nós mesmos quais desejos devem ser controlados? A perspectiva do que é inadequado, geralmente nos é apontado pelas experiências e ensinamentos que nos são passados por outras pessoas desde o nascimento.

Entendemos que o indivíduo não consegue ter a noção da proibição de seus desejos por si só. É preciso reconhecer por meio de outrem a contrariedade dos seus atos. Freud faz uma colocação interessante que vem de encontro a este assunto, para ele, a consciência surge “com base numa ambivalência emocional, a partir de relações humanas bem específicas (...)”. (*idem*, p.67). Assim sendo, tomamos consciência de algum ato inadequado, não exatamente por nós mesmos, mas por aquilo que aprendemos.

Alguns desejos internos que devem ser controlados nos são oferecidos pelo conhecimento de outras pessoas, no ambiente em que estamos inseridos, seja pela moralidade social, leis, mandamentos religiosos e outros. Por exemplo, pode acontecer às vezes, em pensamento, o desejo de ferir alguém, de vingar-se por alguma afronta, ou até mesmo o desejo de matar outra pessoa; no entanto, temos a consciência de que se

cometermos tal ato, provavelmente seremos condenados por isso, ou pelas leis e normas humanas ou pela própria consciência de que o ato agressivo trouxe danos a alguém.

Temos o livre arbítrio sobre nossas ações, no entanto, temos consciência daquilo que é contrário a alguma ordem, seja social, religiosa ou pessoal, que aprendemos coletivamente.

O estabelecimento de uma moral que possibilita o controle de desejos negativos pode ser construído de maneira coletiva, mas o caráter da consciência é individual. O sentimento de culpa aparece no interior de cada indivíduo. Freud explica este processo quando diz que “todo aquele com consciência sente dentro de si a justificativa da condenação, a recriminação pelo ato realizado.” (2013, p.67).

A culpa se dá quando a pessoa supostamente fez algo que é reconhecido como “mau” ou a pessoa pode se considerar culpada apenas por reconhecer em si o propósito de fazê-lo. Freud considera que com frequência o mau não é algo perigoso para o Eu, ao contrário, seria algo que ele deseja e dá prazer.

Desta forma o desejo está ligado à vontade de fazer até atos ilícitos na vida em sociedade. Mas existem as proibições, que separam ações maléficas à vida em comum entre as pessoas. Mas como distinguir o mal e o bem? O psicanalista questiona esta dificuldade de distinção, mas lembra dum fator muito importante: “Aí se mostra, então, a influência alheia; ela determina o que será tido por bom ou mau” (p.70).

Dessa forma, entendemos que o indivíduo se submete a esta influência externa no reconhecimento do que seria “certo” ou “errado”, bom ou inadequado, etc. Poderíamos inferir então que o sentimento de culpa pode surgir por duas vias: uma pela tomada de consciência que parte do próprio indivíduo ao se dar conta de algum ato que vai contra o que aprendeu. Outra, quando é apontado por outra(s) pessoa(s) o ato que pode gerar a culpa no indivíduo.

Podemos propor então, que há duas bases na sustentação da culpa: uma exterior – proveniente de um sentimento de culpa depois de denunciado a ação que vai contra moralidades externas estabelecidas socialmente, institucionais, religiosas, familiares, etc. - e, outra culpa de ordem interior – que dilata quando uma ação entra em conflito com a consciência do que se acredita ser inadequado, esta, se estabelece dentro do indivíduo. Entendemos então que o “castigo” se dá tanto por uma autoridade externa

quanto aos reclames da própria consciência. A autopunição, o “peso na consciência”, interage com ou dá continuidade ao rigor da autoridade externa que também pode vir a acontecer.

A culpabilidade nas obras da escritora Lya Luft, na maioria dos casos, se enquadra na concepção da culpa interior. As personagens dialogam consigo mesmas, refletem sobre seus próprios pensamentos, analisando as atitudes delas e das outras pessoas no decorrer da vida, condenando ou julgando as ações.

Freud explica como funciona o esquema sentimental da culpa pessoal:

A agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio Eu. Lá é acolhida por uma parte do Eu que se contrapõe ao resto do Super-eu, e que, como “consciência”, dispõe a exercer contra o Eu a mesma severa agressividade que o Eu gostaria de satisfazer em outros indivíduos. À tensão entre o rigoroso Super-eu e o Eu a ele submetido chamamos consciência de culpa; ela se manifesta como necessidade de punição. (FREUD, 2011, p.69)

Nesta perspectiva a culpa é internamente instalada e acontece uma auto-punição. É o que acontece às figuras femininas dos romances luftianos.

Em *As parceiras*, Anelise sente-se culpada por não conseguir segurar um filho em seu ventre, aparentemente não havendo nada que justificasse os abortos ela sente uma profunda tristeza, “eu tenho vontade de vomitar de mim mesma”.(p.120).

Já em *A asa esquerda do anjo* a culpa que persegue Gisela na infância se dá por ela não conseguir se enquadrar no padrão doméstico e social estabelecido. Na escola não conseguia ter um empenho significativo, em casa não conseguia bordar ou tocar piano como sua avó exigia. Gisela não tem saída a não ser aceitar os castigos, e a culpa: “Sentia-me vagamente injustiçada, mas aceitava a culpa pela falta de atenção, de interesse, de habilidade. Eu sempre aceitava as culpas.” (p.18).

No romance *Reunião de família*, como o próprio título sugere, o enredo se passa em um encontro familiar, o fato motivador do encontro é a preocupação com o estado emocional de Evelyn, irmã da narradora Alice. Evelyn é acometida por um profundo sentimento de culpa pela morte do filho, esta culpa a leva a agir como se o filho ainda estivesse vivo, agarrando-se ao brinquedo favorito que foi dele, um palhacinho. Já Aretuza, cunhada de Alice, sente-se culpada pela vida vegetativa de Corália após uma

tentativa de suicídio que não deu certo, uma aluna que se apaixonou por ela. A culpa persegue Aretuza e “lhe cobra uma impossível indenização” (p.62). Já Alice relata sua culpa diante do pai e a dúvida do amor rejeitado: “E eu me sentia culpada; pensava: se fôssemos melhores ele gostaria de nós?” (p.20).

No caso das personagens nos romances de Lya Luft, nem sempre as personagens tomam consciência dos motivos de se sentirem culpadas, sobretudo na infância, apenas nutrem um forte sentimento de culpa. Ou seja, sentem-se culpadas, merecedoras de punição, no entanto, nem sempre detectam de início qual a infração cometida.

A busca de respostas para este sentimento leva as personagens a buscar na memória as raízes para as desventuras, assim, procuram no passado entender os motivos da culpabilidade que sentem. O sentimento de culpa, por aquilo que nem sempre sabem identificar, faz com que as personagens femininas reflitam sobre a vida (no trâmite do passado e presente) por meio das lembranças na tentativa de entender a falta de sentimento de pessoas próximas, pois estas figuras femininas não sentem-se desejadas, amadas.

O desejo pela atenção, amor e carinho jamais realizado em suas vidas faz com que as personagens, na incapacidade de compreender o porquê disto, justifiquem-se como culpadas e, portanto, não se sentem merecedoras do amor alheio, são desejantes, mas não se sentem desejadas. Muitas vezes as narradoras anseiam uma atenção alheia que consideram nunca concedida a elas, e isto as faz levar uma vida repleta de angústias. Todo mundo sabe que quando algo extremamente desejoso não se concretiza a sensação que se tem não é boa. O psicanalista Freud (2013, p.68) diz que “quando desejos são reprimidos, sua libido é transformada em angústia.”

Freud acredita que o Super-eu atormenta o Eu pecador, “com as mesmas sensações de angústia e fica à espreita de oportunidades para fazê-lo ser punido pelo mundo exterior.”(p.71). Nos romances luftianos é esta impressão que passam as personagens: uma batalha interior e um sentimento de culpa que as persegue constantemente. Elas acabam sentindo que merecem ser punidas.

Em *Reunião de família*, (ano?) Alice na infância carrega um sentimento de culpa que a conduz diretamente à aceitação de qualquer punição, como se ela se penitenciasse.

Olhava e dizia: “você é má, é louca, é suja, você mente... por isso está sempre de castigo, por isso leva esses tapas, por isso ninguém gosta de você.” (RF, p,37)

Então resisto, sei que estou sendo devorada por castigo, mereço algum castigo por um erro que não lembro, mas não quero ir, não quero. (RF. p.18)

Quero entrar finalmente fundo nesse corredor, ser sugada, tragada por aquele furinho; meu castigo, mereço meu castigo. (p.110)

Alice assume que merece castigos, por uma culpa que não sabe explicar, mas merece punição, principalmente quando ela se refere ao pai, Alice não consegue ver na presença do pai a figura protetora, mas sim a figura punitiva. O pai não é capaz de dar a Alice o amor paternal tão esperado e idealizado. Alice sente-se merecedora dos castigos do pai (culpada) na infância, talvez porque não se sentia amada, desejada por ninguém. Ela aceita a culpa, porque o pai é a autoridade, com isso ela se submete a autoridade: “De modo que me sentia constantemente merecedora de punição, pois não acreditava que, sendo meu pai, ele me batesse só por maldade.” (p.39).

Freud (2011, p.70) explica que na criança pequena a consciência de culpa não pode ser outra coisa senão claramente o medo da perda do amor, medo “social”. Neste estágio a consciência, a percepção do perigo do que foi feito (ou não) aparece quando a autoridade descobre a coisa.

Gisela, do romance *A asa esquerda do anjo*, sentia-se culpada por não corresponder às exigências da avó. Em relação à Alice de *Reunião de família*, há uma diferença entre as protagonistas, pois Gisela não demonstra ter medo de perder o amor da avó, pois considera nunca ter tido tal amor. Se partirmos da premissa de que não se pode ter medo de perder aquilo que não se tem é fácil entender a personagem.

Voltando para a questão da culpa infante, na concepção de Freud, na infância a culpa se manifesta pelo medo da punição quando descoberta a infração. Depois, na aquisição da consciência do ato infracionado, ocorrem outros trajetos.

[...] duas origens para o sentimento de culpa: o medo da autoridade e, depois, o medo ante o Super-eu. O primeiro nos obriga a renunciar a satisfações instintuais, o segundo nos leva também ao castigo, dado que não se pode ocultar ao Super-eu a continuação dos desejos proibidos. (FREUD, 2011, p.73)

Muitas vezes as personagens femininas de Lya Luft nutrem um desejo que se impõe à alguma autoridade. O medo gerado pelo enfrentamento a esta autoridade geralmente as leva a terrível consequência de verem seus desejos irrealizáveis. A renúncia aos desejos pessoais para atender às convenções, ordens estabelecidas socialmente ou na família, ou em prol de outrem são explicitadas pelas personagens que veem como único destino assumirem para si a culpa. Ao invés de culpar alguém pelos infortúnios da vida, muitas vezes as mulheres dos romances luftianas absorvem a culpa que se arrasta dolorosamente em diversas fases da vida. Só na vida adulta, em crise, as protagonistas passam a repensar os fatores motivadores de suas angústias e revelam outros culpados por suas perdas femininas.

Na infância Alice de *Reunião de Família* sentia-se culpada por merecimento, considerando sua obediência justificada diante da autoridade de um homem tirano, pelo fato (por ela justificado) de ele ser seu pai, e na vida adulta, Alice externaliza sua culpa, mas também a culpa de outros entes pelos infortúnios em sua vida. Os desejos reprimidos ao longo da vida só são revelados aos poucos conforme a protagonista se liberta de suas culpas e passa também a culpar outras pessoas pelos desgostos: “Desde que saí de casa, só aborrecimentos. E por culpa de minha cunhada, que teve a infeliz ideia de nos reunir aqui”. (RF, p.104)

Isto acontece com outros personagens deste mesmo romance. A culpa aceita na infância é exteriorizada na vida adulta por meio do recurso da palavra proferida. Renato, irmão de Alice, por exemplo, só na vida adulta, pela primeira vez é capaz de enfrentar o pai. O que confere a este último romance analisado maior importância no âmbito do amadurecimento estético da posição masculina e feminina: as personagens de reflexivas passam a executar mais claramente seus desejos tomando fortes e decisivas atitudes.

É interessante nos voltarmos brevemente para esta posição de Renato na relação de pai e filho, pois há entre o passado e presente um repasse do poder de pai para o filho. O romance narra que na infância Renato era constantemente castigado pelo pai, uma figura vigorosa. O filho não tinha escolha na infância, era um ser indefeso e frágil, enquanto que o pai se apresenta como o soberano no glóbulo familiar: “Nosso pai mandou chamá-lo; ele veio, cabeça baixa, andando de lado, num jeito muito seu” (p.36). O pai não só representa o líder na escala da família, mas também é o opressor e agressor, como conta a narradora Alice sobre um episódio da infância dela e do irmão:

O pai pegou Renato pela gola da camisa, quase o arrastou até o banheiro, enquanto o chamava de “porco, porco sujo, animal”. Berta e eu fomos atrás para ver. Eu sentia um misto de piedade e uma alegria cheia de culpa: ao menos desta vez não era comigo. No banheiro Renato foi obrigado a se ajoelhar; achei grotesco alguém pedir perdão de joelhos por urinar fora do vaso. Mas meu pai ordenou: - Sujou? Agora limpe com a língua! (LUFT, RF, 2005, p.36)

Observemos que a narradora além de não nominar o pai, ainda usa o artigo “o” pai, e não o pronome “meu” pai, num sinal de distanciamento com a figura paterna. O castigo aplicado ao irmão parece injusto aos olhos da protagonista, que mesmo assim fica quase feliz por não ser para ela o castigo, isso indica que os castigos eram frequentes.

Nas lacunas da vida de Alice, a falta de nome do pai é indício de uma rejeição à figura paterna. O pai configura-se numa imagem tão desconstruída que não “merece” nem ser nomeado. A figura paterna neste caso parece querer resgatar a soberania de um sistema: o patriarcal. Da realidade à ficção e vice versa, a narrativa se desenvolve como um indicador de um poder tradicionalmente atribuído à figura masculina em sociedade, que nos percursos entre passado e presente se mostra ultrapassado.

É sabido que a palavra família vem de *famulus*, que significa escravo, criado. Sendo assim, entender os princípios de sentido desta palavra (no sistema patriarcal) em que os membros de uma família devem submeter-se a um senhor, um chefe poderoso – geralmente atribuído à figura do pai. O pai, em Reunião de família neste aspecto, confere um sentido de liderança ultrapassado, tal qual se atribui ao sistema patriarcal numa sociedade contemporânea. Isto é visto também nos outros romances, a culpabilidade feminina passa a ser justificada, sobretudo pelas opressões masculinas sofridas.

As mulheres do plano literário luftiano em alguns casos parecem carregar uma culpabilidade ancestral. Neste sentido para endossar as discussões sobre o sentimento de culpa que envolve a figura feminina representada nos romances, recordamos o complexo de castração defendido por Freud. Conforme Freud, o final do embate do fenômeno edipiano na criança seria destruído pelo complexo de castração, que configura no medo, do menino, da perda do membro fático. Já na menina, haveria uma “aceitação” da castração como fato consumado, por não possuir o membro fático, poderia “aceitar” a punição, e culpabilidade. Neste viés, o sentimento de culpa da mulher é visto pelo prisma do conformismo, aceitação sem consciência dado pelo

desejo (inveja do falo) que seria ocultado no inconsciente. Estes fenômenos e o desejo incestuoso seriam a causa da grande culpa inconsciente que perpassa por toda a vida.

As personagens luftianas, tanto as protagonistas quanto as secundárias, ao se tratar de sentimento de culpa, o que predomina é um sentimento de que elas merecem as dores da vida porque são culpadas de alguma coisa pelo simples motivo de serem mulheres, assim são merecedoras da culpa, mesmo que não consigam explicar exatamente do que são culpadas. Portanto, não é vaga a impressão ao lermos o romance luftiano que as personagens femininas externam a culpa, como se esta fosse já estabelecida. Reforçamos, como já foi dito anteriormente, que há um inconformismo constante em “ser mulher”, pois para elas o gênero feminino as distingue e exclui de muitos prazeres da vida. Se elas não correspondem ao padrão social de mulher e mãe, esposa e cuidadora da família, por exemplo, sofrem por não atenderem ao modelo de mulher numa sociedade tradicional, às vezes involuntariamente ou conscientemente. Desta maneira, ser mulher significa ser perdedora no jogo da vida, portanto culpada.

3.4. Desejo e amor

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

(CAMÕES)

Neste conhecido poema, Camões tenta explicar este sentimento humano tão complexo: o amor. A tentativa de explicar o amor pode se fazer presente em diferentes esferas, épocas, sociedades, áreas, culturas, ideologias, poesias, etc.

O amor é um sentimento humano considerado supremo. Freud diz que quando pensamos em amor: “Meu amor é algo precioso para mim, algo que não posso despendir irresponsavelmente. Ele me impõe deveres, os quais tenho que me dispor a cumprir com sacrifícios.” Já ao falar do amor ao próximo, reverenciado no livro bíblico, Freud explica que para ele o “amor ao próximo” é algo desconexo, por que o amor é algo precioso para o indivíduo e a outra pessoa muitas vezes pode não ter nenhuma consideração por este amor. “Quando amo a outrem, este deve merecê-lo de algum modo. (...) Mas se ele me é desconhecido e não me pode atrair por nenhum valor próprio, nenhuma significação que tenha adquirido em minha vida emocional, dificilmente o amarei.” (FREUD, 2011, p. 54-55).

Aranha (2009, p.83) explica que há diversas acepções sobre o que é o amor. No entanto ele divide em três tópicos os tipos de amor: *Fília*, *Ágape* e *Eros*. O primeiro, *filía*, seria definido por um sentimento de amizade e de amor familiar, vem a ser um sentimento recíproco entre pessoas. O segundo, *Ágape*, ao amor fraterno, aquele sentimento de caridade, sentimento que não precisa ser recíproco já que se ama sem esperar retribuição. O terceiro, *Eros*, seria o amor construído na relação amorosa. Abrimos um parênteses para lembrar que Eros na mitologia grega (o cupido para os romanos) seria um belo jovem, filho de um deus e uma deusa, que atira flechas mágicas em casais para que se apaixonem.

Aranha explica que *Eros* é diferente dos outros tipos de amor. E vemos nesta definição de Aranha uma importante relação de *Eros* com o desejo. Aranha diz que ao contrário da tradição, que define o ser humano apenas como um ser racional, poderíamos vê-lo como “ser desejante”, pois aquele que ama “deseja o desejo do outro”.

Para Bauman (2004, p. 22), em *Amor Líquido*, o desejo e o amor são gêmeos, mas nunca gêmeos idênticos. Para ele, enquanto o desejo quer consumir, o amor quer possuir.

Para Freud há um embate entre o amor e a organização social, um confronto quando o amor não se importa em ultrapassar as convenções sociais. “No curso da evolução, porém, o vínculo entre amor e civilização deixa de ser inequívoco. Por um

lado, o amor se opõe aos interesses da cultura; por outro lado, a cultura ameaça o amor com sensíveis restrições.” (FREUD, 2011, p. 48).

Por este viés poderíamos compreender que o amor é barrado por interesses de ordem social. Voltando-nos para a esfera do amor romântico, podemos referenciar o choque que opõe o interesse daquele que sente o amor em contrapartida a algum interesse alheio diferente do que se deseja é fator que acontece tanto na realidade quanto na ficção. Na literatura, por exemplo, temos um exemplo clássico no romance de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, o amor do casal sofre os infortúnios dos interesses de duas famílias inimigas. Eles se opõem aos interesses alheios e por outro lado são penalizados pelas restrições impostas.

No contexto histórico real brasileiro e, também representado na literatura, aconteceram os amores proibidos. Em determinado período os casamentos eram arranjados. Em outros casos, a classe social diferente de um casal de apaixonados pode ter determinado o fim ou malogrado o início de um envolvimento amoroso. E outras histórias que aconteceram e ainda acontecem nas relações da humanidade, por todo o mundo.

Poderíamos assumir uma posição romântica e dizer que o amor deve predominar em todas as situações. Há que se pensar, porém, o outro lado. Para Aranha (???, p.84), “tal é força que impulsiona a busca do prazer e da alegria em conquistar o amado” que, para que a civilização pudesse existir, foi necessário instaurar leis e interdições para controlar os instintos agressivos e sexuais. Esta proposição torna-se muito interessante, tendo em vista que o amor não é um sentimento tão simples de explicar.

Na literatura é possível perceber que mesmo em diferentes épocas e estilos literários o amor muitas vezes foi apresentado como um sentimento impossível de compreender. O amor tem um caráter enigmático.

Andréa Brunetto na obra *Sobre amores e exílios: na fronteira da psicanálise com a literatura*, no capítulo 3 sob o título *O sangramento do amor*, salienta a obra *O Passado*, em que o autor Alan Pauls discorre sobre a diferença entre o homem e a mulher em pensar o amor. Para ele, todo homem é “amnésico”, tende a sofrer de um esquecimento do amor, uma maneira de fugir do amor e da mulher que o ama, dessa forma, se protegem da “devastação”.

Brunetto (2013, p.54) salienta a posição de Pauls quando este defende que para os homens “o amor das mulheres é sempre um tanto – quando não completamente – incompreensível aos homens”.

Se há, na vida real ou ficcional, discordâncias entre o entendimento do amor por parte de homens e mulheres, poderíamos discorrer longamente a posição de muitos pesquisadores e literatos a respeito, e, certamente encontraríamos quem defendesse ou se opusesse a ideia de concepções diferentes devido ao gênero masculino e feminino sobre este sentimento tão complexo que é o amor.

No entanto, nos interessa aqui observar nos romances de Lya Luft como se processa o ponto de vista feminino sobre o amor. Tendo em vista que a narrativa romanesca desta escritora se dá em primeira pessoa, por uma protagonista mulher, concebemos que o entendimento sobre o amor é oferecido ao leitor sob o ponto de vista da personagem que conta, da sua percepção a cerca do amor sentido e o sentimento alheio do amor.

No enredo luftiano a relação amorosa entre homens e mulheres é em maior parte conturbada. Sobretudo para as protagonistas. Mas tanto para as protagonistas quanto para as personagens secundárias, o amor e os casamentos não constituem uma jogada de sorte para a mulher.

Em *As Parceiras* a história de vida de Catarina é o que motiva a narrativa do romance. A protagonista Anelise se recolhe em um chalé da família e revive os conflitos e repressões da avó, das tias, de sua mãe e dela mesma desvendando as armadilhas da moral patriarcal. Catarina perde a identidade e retoma a infância criando um mundo só dela para fugir da realidade, num comportamento de insanidade.

A narrativa alterna a história de Catarina e suas descendentes mulheres. A filha mais velha de Catarina, Beatriz, não conseguiu consumir as núpcias após o casamento, por conseguinte torna-se viúva uma semana depois com o suicídio do marido. A partir daí ela julga-se predestinada a pureza, por ela entendida como a virgindade e assume uma posição religiosa. Anelise caracteriza o biótipo da tia que intimamente passa a ser chamada de Beata: “Minha tia, já tão religiosa, de certo se julgou predestinada a virgindade. Passos rápidos, xalinho nos ombros, Cheiro de leite-de-rosas, santos e rezas, Bíblia na cabeceira, tantas boas intenções.”

Já a segunda filha de Catarina é a figura que “escandalizava” a irmã mais velha por sua postura mais liberal, “tivera vários maridos” e é emancipada. Tia Dora, é a artista, pintora, que “levava a vida como bem entendia, sem dar satisfação a ninguém” (p.20). Para os parâmetros culturais não constitui uma figura que atende ao comportamento esperado e cria sozinha seu filho adotivo. Mas a narrativa não a descarta da vitimização de mulher, Dora pinta suas dores em suas telas, e retrata um mundo às avessas, migrando entre o real e a fantasia. Pinta monstros e anjos, que lembram figuras masculinas, numa inversão que caracteriza os homens como monstros e sutilmente esboços de anjos.

Norma, a terceira filha da matriarca Catarina, é a mãe da protagonista Anelise e sua irmã Vania. Como seu próprio nome sugere, seria a filha mais “ajustada” a *normalidade* das convenções de um casamento patriarcal. É uma mulher que atende ao protótipo da dona-de-casa, prendada e dedicada ao marido, toca piano para ele na sala depois do jantar, “era para ele que tocava, cantava, vivia” (p.25).

A última filha de Catarina, fruto de mais um estupro do marido e, concebida quando Catarina já estava em idade mais avançada, é a projeção de toda a violência sofrida por ela. Sibila nasceu ‘retardada e anã’ (p.15), e como símbolo de deformidade é rejeitada pela mãe e marginalizada socialmente, é vista como um ser que “dava azar” e cuspiam nas pessoas.

Anelise não compreende o amor de seu pai e de sua mãe pelas lembranças da infância “os pais felizes e alheados [...] pensei que se amavam demais, o resto do mundo não interessava: e me sentia mais só ainda. Cada vez mais só”(p.28). O interessante é que ainda na infância Anelise reconhece no amor com a amiga a plenitude do que considera um laço sentimental importante “ela foi o primeiro amor da minha vida, numa idade em que as almas interessam muito mais do que os corpos.” (LUFT, 1990, p.21). Na vida adulta Anelise chega a reconhecer uma relação com o primo, mas confusa: “Éramos um velho amor, todo desarrumado, mas fiel. Só que não fazia sentido.”(p.69).

A história da protagonista e sua irmã Vânia, entre a legião de mulheres vitimadas, só acentua a configuração de mulheres reprimidas e que não têm seus desejos realizados. A protagonista não pôde continuar o relacionamento com o primo, mas casa-se com Tiago. Apesar de ter um início de casamento feliz constata a erosão do matrimônio mais tarde. Não pôde ter filhos, teve vários abortos dolorosos fisicamente e

emocionalmente, não consegue realizar-se como mãe e este fato prenuncia o fim do relacionamento com Tiago: “Gestos poucos e tristes. As bocas pálidas, secas. Nosso convívio, uma tábua frágil sobre as águas.”(p.120).

Semelhantemente sua irmã Vânia também não se realiza como mãe por imposição do marido que não quer filhos pelo pretexto de não herdar o sangue de uma avó louca e tia anã da esposa. Assim, Vânia acaba vivendo um casamento em que o que impera é a farsa, o marido sai com outras mulheres, a traição masculina alimenta reitera as fatalidades que acompanham as gerações de mulheres da família de Anelise, a narradora em *As Parceiras*. O casamento, o amor e a maternidade são aspectos inalcançáveis para elas, que assistem penosamente e repetidamente os desejos sem realização.

Já em *A asa esquerda do anjo*, Gisela recusa o amor romântico. O amor de Léo nunca foi correspondido. O casamento é visto por Guísela como mais uma das várias limitações para as mulheres, para ela um sacrifício, como o de sua mãe que saiu de um “mundo” seu, brasileira típica no nome Maria da Graça Moreira Woolf, para assumir outra vida em função do marido, seu pai, descendente de alemão:

Entro na cozinha, minha mãe, de avental, curva-se sobre uma grande bacia onde mistura carne crua picada com cebola. As duas mãos enfiadas nessa massa de cheiro intenso. Uma mecha de cabelos pretos desaba na testa. Quando me aproximo e pergunto qualquer coisa, responde sem me encarar. Chego mais perto e vejo que ela está chorando. Grossas lágrimas correm pelo rosto, pingam na mistura sangrenta em que ela enfia os dedos (...) Saio da cozinha revoltada. Nunca imaginara que agradar meu pai lhe custasse tanto. Otto Wolf saberá que o prato preparado especialmente para ele foi temperado com lágrimas? (AAEA,2003,p.57-58).

A personagem Gisela entende que todas as mulheres da família se sacrificam demasiadamente em função dos outros abrindo mão de sua própria identidade, o gênero feminino em torno do gênero masculino.

A narradora Gisela em *A asa esquerda do anjo*, parece ser a protagonista dentre os três romances aqui destacados, que nutre o amor pela vida toda, mas não vive a plenitude deste sentimento, porque o receio de que alguém pudesse violar seu corpo impede que ela prossiga, o casamento com Léo não se concretiza: “Voltei a duvidar do

casamento. Tudo acabava na situação da noite de núpcias, que me parecia grotesca. Eu amava Leo. No entanto, quando seu ardor crescia, encolhia-me assustada”. (p.73).

Em *Reunião de família* Alice não menciona o amor pelo marido, que aliás, em nenhum momento ganha nome na narrativa. Como se não tivesse tanta relevância em sua vida. Para Alice o marido chega a ser comparado a um proprietário: “troquei de dono quando me casei”. Ela relata que casou para sair de casa e fugir dos castigos do pai, seu primeiro proprietário, e seu marido, “um homem tão prático” (p.51), se constituía numa figura “menos exigente, menos violento” (p.110). Ao que tudo indica, Alice viu no casamento não só uma fuga, mas a oportunidade que faltava para criar um mundo só seu, em que pretendia realizar suas fantasias de uma família feliz.

Alice observa o amor do cunhado com sua irmã Evelyn e de certa maneira chega a espantar-se com uma descoberta: “Nunca fui amada assim; nem uma das pessoas que jamais conheci seria capaz de trilhar por mim esses caminhos onde já não se distinguem sensatez e insanidade.” (p.69). Isto já sugere que a protagonista admite que não tem o amor do marido, não se sente amada. A protagonista também não compreende a relação amorosa entre seu irmão Renato e a cunhada Aretuza: “Certamente esta noite vai me procurar para falar de Renato, a quem ama e atormenta; que é apaixonado por ela e a odeia; uma confusão de emoções que nem eles devem entender” (2005, p.27). Alice não compreende o sentimento do casal, que também é diferente do que ela conhece com seu marido, pois no casamento de Alice a relação é calma, tranquila, sem grandes emoções, já de seu irmão e cunhada o casamento é estabelecido numa relação de conflito, de amor e ódio: “A Medusa casou-se com meu irmão, estão se devorando mutuamente.” (RF, p.57).

Em *A asa esquerda do anjo*, encontramos semelhanças de um amor conflitante e incompreendido pela protagonista Guisela, que considera confuso o amor de seu primo Otávio com a esposa:

Comecei a notar que ele não sabia bem o que fazer com sua mulher. Uma esposinha estranha. Não ligava para o marido, dormia a maior parte do tempo, andava desalinhada, cigarro na boca, olho espremido por causa da fumaça, ficava feia. (LUFT, 1990, p.91).

Mariana não ligava para o marido, e só Deus sabe que estranho fascínio o prendia tão loucamente a ela. (p.90)

Mariana e sua cara de bruxa. A única mulher com quem, talvez, ele se sentisse a salvo? Malvada assim, e única? Ou Mariana, sabendo da sua fraqueza, se ria dela, a explorava deixando-o humilhado e cada vez mais preso? (p.135)

O desajuste é total daquilo que a protagonista considera como amor, seu primo Otávio e Mariana não correspondem ao projeto de amor imaginado por Gisela, para ela um amor é dedicação ao outro, ou alguma coisa que ela não sabe bem definir.

Observamos que tanto o amor de Bruno por Evelyn em *A asa esquerda do anjo*, quanto de Renato por Aretuza em *Reunião de família*, ou o amor dos pais de Anelise em *As parceiras*, são vistos pelas protagonistas como um amor afetivo difícil de entender. O homem é colocado numa posição mais submissa, mais concentrados na imagem de suas mulheres, e em certa medida supervalorizam a imagem da mulher, mas nem por isso é vantajoso para a mulher.

Flávio Gikovate (1989), numa percepção masculina sobre o modo de amar do homem, explica:

[...] o nosso modo “adulto” de amar é idêntico ao das crianças. O menino chega em casa e logo pergunta pela mãe. Ele quer abraça-la e quer também contar para ela tudo o que se passou com ele; o menino não tem curiosidade alguma de saber o que se passou com ela. Quer mostrar e exibir seus feitos e também quer lamentar suas perdas e humilhações. O marido chega em casa e fica muito aflito e incomodado se a esposa não está lá para recebe-lo; não se trata apenas de ciúme, se trata de uma grande incompetência para ficar sozinho nesta hora. (GIKOVATE, 1989, p.296)

Renato, em *Reunião de família*, nesta concepção de Gikovate, vê na figura da esposa quase uma moldura materna. O silêncio de Renato fala por meio dos gestos, ao buscar como um menino no aconchego de Aretuza os cuidados da mulher não como esposa, mas projetando um amor que não teve na infância, um amor maternal.

Talvez Renato a amasse, mas de longe, como às vezes amamos o que é mais oposto, mais diferente de nós. Ela insistia, não saía de perto dele, usava da sedução do seu olhar dourado, das maneiras desinibidas, da voz sensual. Renato entregou-se: é como se ela se punisse fazendo-o sofrer. (R F p.62)

Observe-se a dúvida da protagonista, sugerida pela palavra “talvez”. A dúvida em relação ao casamento, ao amor e ao sexo é elemento significativo nos romances.

O casamento para as protagonistas não é visto como uma instituição favorável, para Alice seu casamento surgiu como uma possibilidade de fuga de um lar de repressão, para Anelise, o casamento transforma-se na possibilidade única de realizar o desejo de ser mãe, mas que nunca se concretiza. Já para Gisela há um sentido muito mais dramático para sua aversão ao casamento, pois para ela casar significaria anular-se

como pessoa, aniquilar seus desejos próprios e viver uma vida doméstica e repleta de clausuras, o que para ela é terrível. A protagonista usa a triste história do casamento de sua mãe (e outras mulheres de sua família) para deixar claro que este destino ela não quer para si:

Sua vida girava em torno de meu pai e de mim. Era natural: ensinava-me que as boas donas de casa adoçam a existência dos homens, que trabalham o dia todo e têm grandes responsabilidades. Era por isso que tia Marta passava horas na cozinha preparando pratos que ela mesma elogiava, porque tio Stefan parecia não ligar muito; era por isso que tia Helga corria levando de volta a caneca de cerveja de tio Ernst, que não estava suficientemente gelada; era por isso que eu pensava que não devia me casar: preguiçosa e desajeitada, certamente não faria a felicidade de marido algum. E não sentia a menor vontade de ser uma pobre esposa obediente e sem vontade própria.” (2003, p.37-38).

Observa-se que a protagonista ao mesmo tempo que relata a vida das mulheres de sua árvore genealógica, ela ironiza o comportamento dessas figuras femininas, inclusive sua própria mãe que a ensina que as “boas dona de casa adoçam a existência dos homens”, reafirmando que à mulher só resta a função de subsidiar e submeter-se ao homem.

As narradoras, de modo geral, por não se reconhecerem como sujeitos desejados, não encontram respostas na relação amorosa. Elas não se sentem desejadas, apenas se reconhecem como desejantes e inferiores, na maioria dos casos.

3.5. O desejo e o sexo

Revisitar os registros históricos na tentativa de resgatar as possíveis raízes para a constituição hegemônica masculina que perdura por tanto tempo na sociedade é um desafio revelador. Em várias sociedades e tempos diferentes a imagem feminina aparece pautada na submissão ao homem. No entanto, o viés desta pesquisa busca nos registros históricos e literários delimitar o estudo da imagem feminina estabelecida por sociedades em que se estabelece um sistema patriarcal embasado por dogmas religiosos, sobretudo de bases do cristianismo, para adentrar na questão da sexualidade feminina e os desejos barrados. A importância se dá pelos indícios de que mesmo passado muito

tempo e havendo muitas mudanças em sociedade, alguns dogmas patriarcais persistem ao tempo e continuam a ser perpetuados por várias gerações e épocas.

A narrativa da escritora Lya Luft aborda a temática da sexualidade feminina de maneira muito particular. A escrita luftiana ao tratar deste assunto passa a impressão de representar mulheres reprimidas sexualmente e sujeitadas a um esquema de regras para o comportamento feminino repassado de geração em geração. Daí o motivo do interesse de nossa pesquisa em consultar registros históricos para entender até que ponto suas personagens encontram-se imbuídas da realidade histórica da mulher brasileira e a repressão sexual sofrida.

Os valores viris da sociedade patriarcal julgaram indiscriminadamente a oposição dos sexos – principalmente no campo da sexualidade.

Um dos emblemáticos problemas numa sociedade patriarcal vem a ser a diferenciação da sexualidade feminina em contrapartida à masculina. De acordo com Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos* (1990, p.93) “Também é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo”.

A sexualidade feminina diferenciada da masculina generaliza a ideia de que a mulher se constitui numa figura menos intensa sexualmente falando.

[...] Por essa diferenciação exagerada se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades de gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino. (FREYRE, 1990, p.93)

Assim, o vigor sexual seria fator preponderante da masculinidade, enquanto que para a mulher o sexo por tanto tempo deveria ser contido como sinal de pureza e moralidade, como podemos observar na maior parte da história. E neste sentido, não afirmamos que este é um processo em que só os homens tiveram partido, mas também as mulheres. A criação domiciliar, por exemplo, se faz do repasse de geração para geração, mães que ensinam filhas, sobre valores morais e comportamentais que seguem os parâmetros patriarcais.

Uma das heranças patriarcais resistentes na história diz respeito a ideologias que restringiram a sexualidade feminina, diferenciando a mulher do homem. Gilberto Freire explica como essa diferenciação buscou estabelecer até mesmo traços físicos para a mulher do sistema patriarcal, que deveria ter uma “beleza meio mórbida”, e quando menina devendo ser um tipo “franzino, quase doente”. Observe-se que este tipo feminino denota um ar de fragilidade, que precisa de cuidados, no caso, cuidados masculinos, na figura do homem mantenedor e protetor, numa figura quase heroína de contos de fadas. Ou então, o perfil feminino, segundo Freyre, deveria ser de uma “senhora gorda, mole, caseira, maternal, coxas e nádegas largas”. Como se vê nenhuma das imagens caracteriza um “tipo vigoroso e ágil de moça, aproximando-se da figura do rapaz”. Assim, se projeta o “máximo de diferenciação de tipo e de traje entre os dois sexos”.

Freyre explica que os motivos deste projeto de “mulher ideal” têm vertentes de interesse consistentes.

Talvez nos motivos psíquicos da preferência por aquele tipo de mulher mole e gorda se encontre mais de uma raiz econômica: principalmente o desejo dissimulado, é claro, de afastar-se a possível competição da mulher no domínio, econômico e político, exercido pelo homem sobre as sociedades de estrutura patriarcal. (FREYRE, 1990, p. 93)

As considerações de Freyre nos ajudam a entender os interesses para manter a hegemonia masculina e perceber que realmente houve êxito em manter este sistema, que se arrastou por longo período e ultrapassando as mudanças do mundo contemporâneo ainda podem ser sentidos resquícios deste sistema na sociedade.

Como já comentamos anteriormente, o Brasil como em muitos países contemporâneos são provenientes de uma estrutura patriarcal. Durante um longo período na história a figura feminina foi projetada para atender aos interesses masculinos. É interessante adentrarmos mais profundamente nos registros históricos na tentativa de compreender como se deu este arraigamento patriarcal nas sociedades, e de que maneira a sexualidade feminina foi cerceada e quais os meios para preservar por tanto tempo um sistema que privilegiou a hegemonia masculina, este é percurso que propomos a partir de agora.

3.6. Diabólica ou santa? A sexualidade feminina entre o bem e o mal

No Brasil colônia havia a preocupação em conter algumas sensações que pudessem aflorar nas meninas a partir de idade aproximada de doze anos, e os casamentos arranjados aconteciam mais ou menos nessa idade (entre os doze aos quinze), muitas vezes com homens bem mais velhos. Até mesmo após o casamento a Igreja “aconselhava” que não houvesse “exageros” entre o marido e a esposa, a sexualidade devia ser controlada. As restrições se estendiam não só a mulher, mas ao homem, no casamento:

Moderação, freio dos sentidos, controle da carne, era o que se esperava de ambos, pois o ato sexual não se destinava ao prazer, mas à procriação de filhos (...) uma vez na cama, os teólogos e moralistas condenavam o coito com o homem em pé, sentado ou por baixo da mulher, casos em que o esperma procriador poderia desperdiçar-se ao não entrar no lugar certo. (PRIORE, 1997, p.52).

Observe-se que até mesmo certas posições sexuais eram especificamente desaconselhadas, com a justificativa de coibir a lascívia, condenando o erotismo de puro prazer e limitando o desejo sexual. Lembrando que em muitos casos o homem buscava em casas de prostíbulos o que era regrado e proibido na cama com a esposa.

O ato sexual para a mulher não era visto como fonte de prazer, mas como divindade para gerar a prole. A mulher devia ter seus sentimentos devidamente abafados desde muito nova, devendo ser ensinada a ser uma boa dona-de-casa. A repressão feminina atinge um status em que a mulher não teria direito a seu próprio corpo. O funcionamento do corpo da mulher, então, transforma-se num mistério para os homens e para elas mesmas. À mulher não era permitido ver seu corpo por inteiro, muito menos seu órgão genital.

E quando tudo parecia sob o domínio da mulher enfim quando esta finalmente estava grávida, o que sugeria autonomia aos cuidados com seu próprio corpo, no “milagre” de gerar vidas, havia mais um poder masculino que as oprimia: os médicos. Eles mapeavam o corpo feminino, e não faltavam teorias para aliar a menstruação aos mais diversos males.

As interrogativas femininas a cerca do sexo permeiam o enredo de Lya Luft. A escritora apropria-se do plano real para imprimir as problemáticas femininas na ficção. Os mistérios que envolvem o assunto da sexualidade são delineados na narrativa ora por meio de figuras simbólicas, ora através de uma linguagem narrativa direta e inquietante.

As preocupações em relação ao sexo nas obras começam ainda na infância. O mistério do sexo é discutido em *As Parceiras* por Anelise ainda quando criança:

Depois Adélia me explicou melhor essa história de ser virgem, ela sabia sempre mais do que eu, tinha mãe e irmãos que conversavam com ela. Quando tentei falar com minha mãe também, ela fez um ar tão ausente que não tive mais coragem. Quem resolvia minhas dúvidas era a sabedoria precária de Adélia, e a solicitude das criadas na cozinha. (LUFT, 1990, p.35)

Observa-se que Anelise não tem a quem recorrer ainda na infância sobre seus questionamentos, a não para a amiguinha que tem quase a mesma idade.

Para Gisela de *A asa esquerda do anjo*, na infância o sexo também é um mistério.

Começo a gaguejar. A questão me preocupa vagamente. A sabichona ri de mim: Ora, o bebê passa por uma borrachinha que o pai coloca na “coisa” da mulher. Passa uma criancinha em miniatura, depois cresce na barriga da mãe da gente. Uma novata mais esperta contesta: - Que borrachinha que nada! O pai bota a “coisa” dele direto na da mãe, e o nenê passa por ali bem pequeno! Gritinhos de espanto, mãos inocentes tapando bocas, não pode ser, não pode ser!” (AAEA, P.52)

Para Gisela, entregando-se, ela não entregaria só o seu corpo, mas sua identidade que jamais poderia ser resgatada novamente. A protagonista não consegue livrar-se dos traumas da infância e quando adulta ainda não aceitava ter sido tocada: “tenho vergonha de lembrar que um homem já tocou meus seios”.

O medo por ser invadida iniciado na infância de Gisela, marca toda a vida da personagem, mas é na fase adulta, lembrando sua infância que Gisela tenta explicar sua repulsa para a vida doméstica e o casamento, conseqüentemente mantendo-se virgem. O medo se inicia basicamente por dois eventos: o primeiro teria sido um momento em que sua avó a repreendeu rigidamente quando ela estava montando um castelo de areia sentada na praia:

Uma sombra fria me cobre, uma mão agarra firme em meu ombro, e minha avó diz, num tom que censura também minha mãe e tia Helga: - Mas que falta de higiene! Marie, você sabe que uma menina, principalmente *uma menina*, não pode sentar assim na areia! A areia está cheia de vermezinhas que não se vê! Guísela, vá se lavar, depressa, depressa! Garanto que você já está toda cheia de bichinhos imundos! [...] Levanto-me, tropeço, caio, tenho dificuldade para me limpar da areia molhada nas pernas. Começo a gritar horrorizada, sinto-me invadida por milhares de vermes nojentos que se agitam, estou irremediavelmente imunda. [...] À noite meu corpo comicha, sensações estranhas no sexo, no ventre, estou contaminada. Vou morrer. (LUFT, 2003, p.48)

Este fato marcou a vida de Gisela, pois é a partir deste momento que ela passa a sentir que algo se aloja em seu ventre, mais adiante revelado como um verme, semelhantemente aos “vermezinhos” mencionados pela avó que opera grande autoridade sobre o comportamento da neta. Já o outro evento motivador dos receios de Gisela, se dá quando ela assiste seu tio grotescamente tendo relações com sua tia doente:

Tio Ernst ocupava outro quarto desde que a doença da mulher exigira a presença da enfermeira. Por isso entrei no quarto dela sem bater. Desprevenida abri a porta. De costas para mim, em pé junto a cama, tio Ernst emitia um ronco esquisito, as calças meio abaixadas mostrando as nádegas brancas e grotescas. Por trás dele, encolhida na cama repuxando o lençol, tia Helga gania baixinho como um bicho ferido. O quarto cheirava cerveja. Soltei uma exclamação, quase um grito. Tio Ernst virou-se e pela primeira vez eu vi: o membro teso, esticado, roxo. As calças abaixadas caíram no chão. Ele também deu um grito, o rosto retorcido e vermelho, quis andar em minha direção, atrapalhou-se com as calças, eu saí correndo sem fechar a porta. Desci as escadas, cega de raiva e nojo, e fugi para o jardim. (LUFT, 2003, P.75)

A partir desse evento, por muito tempo Gisela passa a associar o sexo à violência masculina e o corpo do homem e seu membro genital a algo extremamente brutal. Observe-se que este romance expõe o tradicionalismo repassado de geração em geração de costumes que regem o comportamento feminino. Os traumas gerados por ensinamentos patriarcais ultrapassados atuam na vida da mulher reprimindo-a sexualmente. E isto, não nos referimos à repressão direta, ou seja, o masculino contra o desejo e sexualidade feminina, mas também em relação com a própria mulher, e seus pensamentos míticos prisioneiros do tradicionalismo. Os impasses de ideologia sobre o sexo são confrontados em dois polos: a santificação do sexo em contrapartida a liberdade sexual feminina.

Há um momento na obra *As parceiras* que a narrativa trata da sexualidade de maneira menos agressiva quando trata da história de Anelise, a protagonista, mas a mesma narrativa contrapõe-se com a história de violência sexual sofrida pela avó. Diferentemente, a neta e protagonista, consegue ter uma experiência amorosa com o marido, mas isso somente após uma “primeira, incompleta e assustadora experiência de sexo. Com o primo Otávio em quem deu seu primeiro beijo no frescor da adolescência. (2001, p. 69). No casamento com Tiago a protagonista revela uma boa relação sexual

com o marido no início do casamento: “Tiago e eu nus pela casa. Tiago e eu passeando nas dunas na noite quente, tirando a roupa, o amor urgia, depressa, eu quero aqui, eu quero agora.” (2001, p. 101). Porém quando se trata de sexo nas obras de Lya Luft, sempre há algum fato intrigante. No caso de Anelise, anos mais tarde Anelise não consegue ter filhos e o ato sexual acaba tendo outro valor para ela: “Sexo triste não funciona, amor sem sexo vira coleguismo, e o nosso foi coleguismo no sofrimento.” (2001, p.55).

Em *As parceiras* Anelise atribui a violência sexual sofrida por sua avó Catarina como o núcleo de todos os dissabores que viriam a afetar as mulheres da família provenientes desta violência. Pois é por meio de abusos, perseguições e estupro que o avô engravida Catarina, quando ainda menina casou-se com um “trintão experiente” num casamento arranjado por sua própria mãe. Ao que parece o casamento retratado no romance é um destino que advém da própria cultura que subordina a mulher sob o pretexto de um “destino assegurado”.

Este romance é o desenho da violência ao corpo da mulher, como uma fatalidade imposta pela cultura proveniente da superioridade do homem sob a mulher. O sexo é tema negativo abordado pela narradora, que denuncia a mulher como vítima das convenções sociais e da instituição do casamento. Catarina é violentada pelo marido e desta violência nascem suas filhas Beatriz, Dora, Norma e Sibila. Anelise, a protagonista e sua irmã Vânia são suas netas que completam o grupo de mulheres “castigadas” pelos sofrimentos da vida e reprimidas socialmente. Assim, o romance trata do sexo de modo a acentuar a soberania do patriarcalismo sobre o gênero e a sexualidade feminina.

Como se vê nos romances de Lya Luft, a sexualidade, que em tempos remotos no decurso da história foi a arma mais evidente pela qual se fez uso apropriado aos desígnios do homem no sistema opressor patriarcal e religioso é agora na literatura da escritora denunciado de maneira extrema por meio de uma linguagem que não faz rodeios para tratar do assunto, sobretudo a cerca da violência sexual à mulher, os desejos ofuscados pelas regras comportamentais e ainda, as consequências de ensinamentos de origem patriarcal que abafaram a sexualidade feminina.

A narrativa da escritora Lya Luft revela os ensejos mais íntimos das personagens, aliadas solidárias na representação de tantas mulheres que viveram à sombra da repressão sexual na vida real proveniente do sistema tradicional.

A associação do sexo como algo pecaminoso ou maligno, subverte muitos valores entre os gêneros masculino e feminino. Curiosamente durante a história, a Igreja perseguiu sistematicamente mais à mulher do que ao homem pelos “pecados da carne”. O resultado disso são muitas mulheres imbuídas por ideologias que reprimem sua sexualidade, porque para elas o sexo deve ser santificado, enquanto que o homem tem maior “liberdade”. Atualmente não raro a mulher é julgada se tiver comportamentos fora do padrão da moral cristã, seu desvio significa vulgaridade. Quanto ao homem, seus desvios morais muitas vezes são vistos como esperteza ou sinal de virilidade.

No Brasil, a tradição cristã veio desde os tempos da colônia e estas concepções não foram diferentes de grande parte do mundo. Aranha (2009, p. 90) explica que a partir da década de 1960, com a revolução sexual, “a repressão seria substituída pela valorização da sexualidade”. Assim, vemos que também a sexualidade é vista de maneira diferente a partir da década de 60 do século XX, mas Aranha salienta que esta liberação é ilusória, já que o capitalismo teria tornado os assuntos sexuais em negócios rentáveis, na produção de filmes, revistas, livros etc., assim, tais conteúdos “simulam a liberação da sexualidade e reforçam preconceitos”.

Por outras palavras, a sexualidade feminina em tempos remotos foi subjugada, e durante a história, até a contemporaneidade e ainda continua sendo subjugada. De certo modo, as mudanças na sociedade que a modernizaram não garantiram uma mudança totalitária de pensamento que oprimem a sexualidade feminina.

A literatura luftiana, neste sentido, delata a transição da mulher em diversas esferas, mas denuncia uma sociedade que mantém ideias antiquadas quanto ao sexo. Sobretudo sua importância se dá não pelo julgamento do outro dentro do enredo, mas o julgamento das personagens sobre elas mesmas, confrontadas entre pelo tradicionalismo que limita a sexualidade, ou seja, as protagonistas mulheres questionam o comportamento das mulheres, e não os homens são os que questionam a sensualidade feminina. Isto mostra que os pensamentos que mais aprisionam a sexualidade das personagens femininas de Lya Luft é os delas mesmas, porém baseadas no esquema autoritário patriarcal e cristão.

Não que o enredo luftiano esteja impregnado de religiosidade, mas, a representação das mulheres apresenta semelhanças que vão de encontro com os

preceitos religiosos que discriminam o sexo feminino e privilegiam o masculino. A narrativa muitas vezes acaba deixando evidente uma visão de que o sexo é ruim para as mulheres.

Em *As Parceiras* a protagonista diz que sua tia considerava que “O bem era a gente não faltar à missa nem com chuva. O mal era dar liberdades ao namorado” (p.38). Sua tia Beatriz, chamada por todos na família Tia Beata, (o que configura uma alusão a característica religiosa da personagem), é uma das referências femininas para Anelise, a protagonista, depois de ficar órfã, assim, sua tia passa os valores tradicionais que compreendia ser adequados. Em dado momento, ao receberem uma visita inesperada da dona do bordel da cidade, assim que a mulher saiu, Tia Beata mandou abrir as janelas, para tirar o “cheiro de mundana”, num gesto de reprovação da vida que levava aquela mulher. A religiosa Tia Beata ao expulsar o “cheiro de mundana” reafirma a ideia do sexo aliado ao pecado e ao que é mau, enquanto que a virgindade é associada à pureza e bondade.

Em outro momento Anelise curiosa pergunta à empregada algumas de suas dúvidas infantis:

- o que é mulher da vida?
 - São gente ruim. Fazem horrores com os homens. Por dinheiro. Um coitadas – suspirou a moça.
- Fiquei mais confusa ainda: eram ruins ou umas coitadas? Minha sabedoria era parca para imaginar aqueles ‘horrores’, ouvira dizer um dia que meu avô fazia ‘horrores’ com Catarina. Por isso ela ficara doída. (LUFT, 1990, p.39)

Observe-se que a narradora questiona os ‘horrores’ que as mulheres da vida supostamente faziam, aos ‘horrores’ que seu avô fazia com sua avó, este embate é muito interessante porque interroga o que a sociedade entende como mau: os estupros cometidos por um homem à sua própria esposa? Ele então seria uma pessoa ruim? Ou ruins seriam as mulheres da vida? Percebemos que sutilmente a narradora oferece ao leitor a possibilidade de repensar as posições femininas na sociedade.

Outro contraponto do romance é Tia Dora que opõe-se à imagem da irmã, pois Dora vivia uma vida mais “livre”, e teria se casado várias vezes, o que é contrário aos costumes tradicionais que regem o comportamento de uma mulher em sociedade segundo as crenças de Tia Beata.

Semelhantemente em *A asa esquerda do anjo*, Gisela permanece solteira e virgem, mesmo relutante acaba se tornando a boa dona-de-casa como tanto queria sua rígida avó. Gisela na adolescência manteve secretamente uma profunda admiração por sua prima Anemarie, que aliás, atendia aos padrões de comportamento, era prendada, tocava violoncelo e seguia os ensinamentos da avó. No entanto, a narrativa apresenta a subversão dos valores quando Anemarie foge com seu Stefan, o marido de sua tia. O incesto desestrutura a moral da família alemã tradicional e de renome.

Em *Reunião de família*, o passado tradicional é explorado pela escritora Lya Luft na criação da protagonista Alice, que ilustra o arquétipo da imagem de santidade, obediente ao pai e marido, casta, modelo de dona-de-casa, o que assemelha a personagem à imagem redimida de Maria, mãe de Jesus no livro bíblico. Por outro lado, no mesmo romance, surge Aretuza, uma mulher que exerceu e exerce suas vontades, mas mostra-se carregada de culpa, o que personifica a imagem de Eva, culpada pela “perdição” da humanidade. A personagem também é identificada no modelo de uma mulher moderna, uma mulher do presente, emancipada, “sensualizada”, livre para tomar decisões inclusive a decisão de não ter filhos, que para o patriarcalismo é uma “vocação feminina”.

Como já comentamos anteriormente, o Brasil como em muitos países contemporâneos são provenientes de uma estrutura patriarcal. Durante um longo período na história a figura feminina foi projetada para atender aos interesses masculinos e gerar a prole.

No livro *Histórias das mulheres do Brasil*, organizado por Priore (1997), Emanuel Araújo define que “o adestramento da sexualidade, como parece claro, pressupunha o desvio dos sentidos pelo respeito ao pai, depois ao marido, além de uma educação dirigida exclusivamente para os afazeres domésticos”. Assim, a sexualidade, por muito tempo na história, era vista como uma ameaça ao equilíbrio doméstico, à mulher cabia exclusivamente à função de gerar filhos. Os dogmas do catolicismo em certa medida também contribuíram por um longo período para controlar a sexualidade feminina. E fez isso afundando a mulher em culpa, pois usando a imagem de Eva como a primeira mulher que desobedeceu a Deus, de modo que comeu o fruto proibido e induziu o homem a comer, sugere então que o comportamento feminino deve ser controlado por manter “afinidades” com atos diabólicos. Neste sentido a gravidez seria a redenção para a mulher, pois ao gerar filhos, segundo a Igreja, a mulher afastava-se da

imagem de Eva pecadora e aproximava-se da imagem de Maria, mãe de Jesus. Assim a maternidade “teria de ser o ápice da vida da mulher.” (idem, p.52). Com esse peso do pecado original era preciso manter a mulher em casa ocupada com seus afazeres domésticos para que não tivesse ideias expansivas, o que poderia prejudicar o controle do lar.

Consolidar a imagem de que a mulher precisava ser dominada e submetida a uma ordem masculina já definida não foi uma pretensão surgida sem razão de ser. Para isso, sociedades provenientes de tradições judaico-cristãs (como é o caso do Brasil) precisaram estabelecer uma justificativa convincente, feita sob moldes convenientes, encontrando assim, em alguns preceitos religiosos bíblicos os “pretextos” essenciais e desde que manipulados e conduzidos para tal finalidade conduziram a imagem feminina rumo à submissão ao homem.

O primeiro livro de Moisés – Gênesis – foi interpretado para dar a forma inicial ao corpus pretendido: a imagem da mulher associada sob a luz de Eva. Segundo o livro bíblico, Adão e Eva constituíram o primeiro casal criado por Deus. Adão, o homem, foi criado à sua imagem e semelhança, moldado do pó da terra. Já Eva, criada para ser a companheira e auxiliar do homem foi feita da costela de Adão. O casal recebeu de Deus o Jardim do Éden para morar, com todo o tipo de árvores, além de animais. Entre estas árvores estava uma denominada árvore do conhecimento do bem e do mal, com frutos que foram proibidos por Deus. Mas, uma serpente astuta convenceu Eva a comer o fruto proibido. Após comer, levou para o companheiro Adão que também comeu. Por este motivo, Deus os expulsou do Jardim, e entre os castigos instituiu que Eva daria à luz entre dores e Adão teria que trabalhar para ter o próprio alimento.

Este relato do livro de Gênesis seria uma das bases para o desenvolvimento da ideologia de hegemonia masculina em várias sociedades provenientes do Cristianismo, que como explica Rocha (2009) é uma religião derivada do judaísmo. A autora ainda explica que a partir desta interpretação: “a mulher passou a ser elucidada sob a forma de Eva, a encarnação da sedução, cuja curiosidade e desobediência trouxeram ruína ao homem (...). Sua simples existência era advertência para os desejos carnis, os quais o homem deveria evitar” (2009, p.71). Rocha ainda complementa que assim, as mulheres tornaram-se: “Portadoras da culpa original de Eva, as mulheres assumiram, resignadas, seus papéis sociais diminutos.” (p.72).

Este fundamento escolhido para justificar a repressão da mulher também é comentado por Priore:

A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada. (PRIORE org.1997, p.46)

Se a mulher precisou ser controlada, nada mais natural então, que estivesse sempre à vista. Assim, para que melhor fosse vigiada, o ambiente propício seria a clausura do lar. Desta forma, o ambiente doméstico passou a ser, durante séculos, o “lugar da mulher”.

Também para justificar este espaço reservado às mulheres, novamente as escrituras bíblicas serviram de suporte, pois uma das leituras, que muito provavelmente sustentaram este argumento é proveniente da interpretação da leitura da primeira epístola de Paulo a Timóteo no livro Bíblia Sagrada:

A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. E não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade de homem; esteja, porém, em silêncio. Porque, primeiro, foi formado Adão, depois, Eva. E Adão não foi iludido, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Todavia, será preservada através de sua missão de mãe, se ela permanecer em fé, e amor, e santificação, com bom senso. (BÍBLIA, 1TM 2. 11-15, p.172)

O curioso é que, se o primeiro livro de gênesis, funcionou como recurso ao criar na mulher a imagem de um ser naturalmente pré-disposto ao mal, outras passagens do mesmo livro bíblico serviriam para que a imagem da mulher transitasse de pecadora à santa. A nosso ver, mesmo esta redenção “concedida” a mulher serviu aos propósitos de manter a hierarquia masculina. Deste modo, para que a mulher fosse redimida de sua culpa (originada de Eva), deveria tornar-se mãe, assim, se afastaria da imagem de Eva, e se aproximaria da imagem santificada de Maria, mãe de Jesus, a mulher que pariu virgem o salvador do mundo. A maternidade deveria ser o ápice da vida da mulher. Este ideal atribuiu então à mulher, seu papel exclusivo de procriadora. Toda e qualquer vontade feminina eram pormenores. Rocha explica este momento:

Por influência das tradições judaico-cristãs, a mulher, como mãe, passou a ser associada à Virgem Maria e glorificada por essa função, julgada vocacional. Por decisão masculina e com intenção de assegurar a castidade feminina, ficou determinado que a mulher permaneceria definitivamente restrita a um espaço privado: o lar. (ROCHA, 2009, p.83)

Assim, o mesmo cenário patriarcal embasado em dogmas religiosos que condena a mulher pecadora endossa o quadro de sublimação à mulher como santa. Como esclarece Rocha: “a trajetória feminina se fez de filha de Eva, humilhada como pecadora e aliciadora do mal, para filha de Maria, valorizada como modelo de perfeição cujas virtudes eram a obediência, o silêncio e a abdicação, sempre atendendo aos preceitos masculinos” (p.50). Esta passagem entre o bem e o mal revela um tendencioso julgamento em que a mulher era vista como um ser ambíguo e contraditório. A culpa, sobremaneira, teria sido o fardo pesado instituído às mulheres desde então.

O sexo foi um dos fatores mais negligenciados, pois às mulheres a função exclusiva era procriar. Os desejos foram reprimidos. A mulher deveria manter-se virgem, casta, até o dia do casamento. Cabia à mãe ensinar às filhas como se comportar. Os conventos e o lar foram os melhores aliados para prevenir que a castidade fosse abalada. Caso fosse, as mulheres eram severamente punidas pela igreja e sociedade.

A “explicação” sobre a importância da virgindade se dá pela ideia de que a moça seria mais obediente àquele que a iniciasse após o casamento. Como a mulher deveria ser controlada, a inocência e pureza associadas à virgindade eram sinônimas de controle e obediência, enfim, uma criatura dócil, “infantilizada” poderia mais facilmente ser manipulada.

Por outro lado, de acordo com Valabrégue (1971, p.66) no decorrer da história houve a desmistificação da virgindade, pois: “Entre os tabus mais solidamente implantados na nossa civilização, aquele que foi mais rapidamente abalado pela evolução da moral sexual e pela vaga de erotização destes últimos anos foi o tabu da virgindade.” Em se tratando de assuntos como virgindade ou outros relacionados ao sexo, no decurso da história houve muitas mudanças, no entanto, muitas ideias implantadas na sociedade perduram por muito tempo.

Os romances luftianos inserem a mulher num esquema muito semelhante ao que tratamos até agora sobre a sexualidade feminina que vaga da santidade ao maligno, da santa à profana. Encontramos em *Reunião de família* um forte esquema de representação deste contraponto.

O romance, narrado em primeira pessoa pela personagem e protagonista Alice, inicia com um breve diálogo entre o marido e ela. Alice está fazendo as malas, prestes a pegar o táxi para passar um fim de semana na casa do pai onde mora sua irmã Evelyn e

o cunhado Bruno, o pai, a empregada Berta que está com a família há anos. Outro irmão, Renato e a cunhada Aretuza também farão parte desta reunião.

Interessa-nos, entre estes personagens, destacar a protagonista e sua cunhada Aretuza. É a cunhada que liga para Alice para convocá-la ao encontro familiar. Entre as lembranças suscitadas pela narradora no meio do caminho no taxi, Aretuza é lembrada como a amiga de infância que depois casou com seu irmão, e é ela quem vem abrir a porta quando Alice chega à casa do pai. É importante destacar que é Aretuza quem vê a importância de todos se reunirem. Observamos a figura atuante da personagem Aretuza que se mostra imponente em todo o romance.

Por meio de uma narrativa digressiva, Alice relembra a infância dos três irmãos sob a tirania do pai. Pouco se recorda da mãe que morreu quando eles ainda eram muito pequenos. A ausência da figura materna repercute por toda a obra, como se esta falta materna justificasse muitas das perdas da família e o cotidiano triste e deprimente por quais todos da família passaram.

Alice lembra que foi criada sem uma imagem feminina que lhes demonstrasse ternura, seu pai não gostava de receber visitas de família. A única imagem adulta na família mais próxima de Alice era o pai, que na verdade não constituía uma figura de proteção, mas sim de opressão. O pai era extremamente tradicional e rígido e aqui nos parece querer representar bem o sistema patriarcal de opressão em sociedade. Ensinada a obedecer, Alice futuramente se tornaria uma mãe e esposa fiel. Mas isto de alguma maneira a incomoda, o que a faz retomar lembranças da infância: “Cresci sem mãe; sem avós; sem tias nem primas (...) nunca tive alguém perfumado e doce para me abraçar; para ajeitar meu cobertor na hora de dormir, ou contar histórias; para me dar conselhos” (2005, p.20).

Nem a empregada da família parecia constituir uma imagem feminina capaz de suprir os ensejos dos irmãos: “Éramos destreinados na ternura: nosso único exercício eram os ásperos carinhos de Berta.” Alice não encontra na empregada a imagem materna tão cobiçada, em uma época em que a mulher era vista como a responsável pelo cuidado do lar e dos filhos: “Minhas amigas tinham mães; para mim sobrara apenas Berta: uma moça da colônia, forte e despachada, mas que nada entendia de minha carência de afeto, (...) braços musculosos enfiados num tanque de roupa, lavando, esfregando, pendurando roupas no varal...” (2005, p.34). E mais adiante Alice a descreve como: “braços fortes mais eficientes do que o coração”.

Não havia uma figura feminina carinhosa na vida de Alice desde a mais tenra infância. Para Alice de Reunião de família, a morte da mãe é o núcleo de todas as perdas, que se iniciam desde a infância. Nada substitui a mãe, e este é um trauma insuperável para a protagonista e seus irmãos Evelyn e Renato que perderam a mãe para a morte quando ainda eram muito pequenos.

A narradora conta que na infância houve a tentativa de buscar a figura materna nos “ásperos carinhos” da empregada Berta, mas ela não se enquadra nesta expectativa dos órfãos, a empregada tinha “braços fortes mais eficientes do que o coração”. (p.42). A angústia da personagem ao constatar que suas amigas “tinham mães” e que a ela restava Berta, que para ela nada entendia de sua “carência de afeto” (p.34), causava grande tristeza.

Certo dia uma visita inesperada reanima as esperanças de encontrar um aconchego maternal: Tia Luci. Para Alice a imaginação fervilhou, pois “enfim uma presença feminina mais doce que Berta.” Mas o que era para ser uma renovação de esperanças tornou-se uma “decepção enorme”, a tia “não gostava de crianças” e era “feia, gorda, mal-humorada, nervosa.” (p.58). A visita durou poucos dias e acentuou um sentimento de vazio pela falta da mãe.

A figura do pai, rude e severo, do qual Alice e os irmãos só recebiam “distâncias gélidas”, nutria ainda mais o desejo de amor materno. Restava para as crianças uma brincadeira séria: o brinquedo “melancólico e doce” de “mãe e filha” que Evelyn pedia a irmã Alice. Ou o colo que Renato buscava de vez em quando na empregada Berta implorando que ela fizesse de conta que era sua mãe.

Na adolescência as angústias ficaram ainda mais dolorosas, o faz-de-conta não surte mais efeito. Alice revela como esta fase foi dolorosa: “Naquele tempo carregava comigo uma fotografia de minha mãe; dormia com ela debaixo do travesseiro; beijava-a; chorava seguidamente, sem maior razão, e me sentia muito infeliz. Evelyn era mais moça, não parecia entender minha tristeza.” (p.35). Alice acreditava que, se sua mãe estivesse viva, resolveria todos os problemas e desmancharia todas as angústias, no entanto, este consolo nunca foi encontrado por ela e seus irmãos. Este trauma não seria superado nem após chegarem à vida adulta, Alice constata que eles foram “crias sem mãe, num terreno baldio.” (p.107).

Sem o modelo feminino o entendimento do papel da mulher seguiu os parâmetros que se esperava de toda a mulher: uma dona-de-casa dedicada. Alice considerava que uma mulher comum era como ela: “Sou uma mulher comum; dessas que lidam na cozinha, tiram poeira dos móveis, andam na rua com uma sacola de verduras, sofrem de varizes e às vezes de insônia.” (2005, p.13)

A narradora tem cinquenta anos, casada, dois filhos homens, já “criados”. Leva uma vida presa aos afazeres domésticos, como ela mesma descreve: “Sou apenas uma dona-de-casa, vida exclusivamente doméstica, marido e dois filhos que já são quase homens e nunca me deram preocupação”.

Alice incorpora a mulher “santa”, tranquila, com função estabelecida: “mãos ásperas de trabalhar, cheirando a cozinha; incapazes da menor violência”, frágil, tímida, introspectiva.

Alice teria se casado cedo, praticamente para sair de casa e fugir da repressão paterna: “Troquei de dono quando me casei, fui para um proprietário menos exigente, menos violento – mas meu dono” (2005, p.109). Desta forma, parece reproduzir o estereótipo da mulher proveniente dos modelos judaicos cristãos, que tinha na figura do homem um proprietário, primeiramente o pai depois o marido, que seria seu dono.

Ao que parece que a protagonista não consegue se desvencilhar do sistema patriarcal evidenciado no romance, mas não só isso, de certa forma ela ainda o reproduz. A narradora não apresenta o marido e filhos com muita relevância, poucas vezes eles são citados, mesmo assim deixa transparecer que na sua casa não é apenas a figura masculina do marido que a domina, mas também dos filhos, já “crescidos”, como se observa no momento em que relata sua reação na única fala de um dos filhos:

Na hora fiquei sem resposta, olhei meu filho como se o visse pela primeira vez. Esse rapaz, agora um homem, que pari e amamentei, que nunca me deu problemas maiores, hoje me trata como se eu é que precisasse de apoio e orientação – assim como seu pai sempre me tratou. (LUFT, RF, 2005, p.22)

A narrativa romanesca luftiana, composta por uma linguagem simples, sintetiza sem rodeios as características de personalidade de cada personagem mulher da família. Além de marcar muito bem a diferença entre Alice e Aretuza, que dentre todas as personagens, visivelmente são as mais delineadas no romance.

É nítida a diferença comportamental entre estas duas personagens: Alice e Aretuza, na perspectiva ambígua da visão associada à imagem da mulher: a santa ou megera, a casta ou a maligna, a boa mãe e dona de casa ou a mulher independente que trabalha fora.

Esta imagem dupla atribuída ao sexo feminino em *Reunião de família*, pode ter raízes históricas na vida real, e para ELUF (1996, p. 83) é um estereótipo criado socialmente que divide a imagem feminina em duas opções: “A mulher tem apenas duas opções: ou é casta, pura, ingênua e, conseqüentemente, oprimida, ou é devassa, imoral, libertina. A mulher independente, com vontade própria, determinada e possuidora de uma vida sexual gratificante está fora de cogitação”.

As duas linhas comportamentais opostas constituem o enredo de *Reunião de família*. No enredo, grande espaço foi reservado para a descrição que Alice faz de sua cunhada Aretuza. O leitor é evidentemente conduzido a imaginar uma mulher com características totalmente opostas de Alice. Aretuza é sensual, desinibida, livre. A narradora logo que chega à casa do pai é recebida por Aretuza: “Abre a porta agora; a boca sensual sempre ri mais do que os olhos” (p.25), e adiante: “Agora ela me abraça contra seu corpo grande e quente. Depois me afasta um pouco, segura meus ombros, me avalia com os olhos apertados por causa da fumaça do cigarro que mantém entre os lábios, mesmo quando fala, como um homem.” Alice fica constrangida ao sentir “os seios pontudos” da cunhada e relembra da amiga quando ainda eram adolescentes:

[...] a menina levada, a adolescente desinibida de quem falavam mal na cidade onde moramos juntas bastante tempo [...] que se deixava agarrar pelos rapazes da escola e dormiu com o namorado quando eu mal sonhava ser beijada [...] Um dia pintou de louro os pelos do sexo; levantava a saia para eu ver, ria do meu espanto. Não usava nada por baixo, dizia que assim era muito mais divertido. (LUFT, RF, 2005, p.25-26)

As palavras erotizadas ao falar da cunhada têm razão de ser. A temática constante no enredo é o sexo numa representação que distancia e aproxima as duas personagens. Mesmo conhecendo Aretuza por tantos anos o espanto de Alice pelas atitudes da cunhada prevalece ainda na vida adulta.

É uma situação constante de estranhamento entre uma e outra: Alice espanta-se com a liberdade da cunhada. E Aretuza censura a falta de autonomia e inocência exagerada de Alice: “Meu Deus, Alice, você é uma mulher casada, mas continua a virgencinha de sempre. Atrasada, ingênua. A filha do bicho-papão não sabe em que mundo vive?”.

Alice projeta em Aretuza os seus desejos íntimos. Aretuza mesmo não tendo laços consanguíneos com a família é aquela que é a mais decidida, é aquela que identifica os problemas e vê a necessidade de uma reunião. Mesmo mostrando espanto nas atitudes “livres” da cunhada, Alice parece admirar e invejar esta liberdade daquela que “cheira a cigarro e jasmim”, tão controversa: “Mas Aretuza é uma mulher emancipada; trabalha fora e não precisa do consentimento de meu irmão para nada; talvez Renato nem reclame, porque a maior parte do tempo é ela quem sustenta a casa. Ele apenas abaixa a cabeça quando a mulher o critica em público”. (p.12). Aliás a relação entre o casal, vale ressaltar, que Renato vê na imagem de Aretuza não uma esposa, mas uma imagem de mãe, como que para suprir a ausência da mãe na infância.

Já Aretuza, talvez tenha encontrado no casamento com Renato o cúmplice perfeito para atender às exigências sociais ao constituir uma família moralmente normal, entre um homem e uma mulher.

A sexualidade, de acordo com Aranha, (2009, p.83) é “a expressão do ser que deseja, escolhe, ama”. O autor diz que a sexualidade é para o ser humano erotismo.

É importante, dentro deste contexto, ressaltar outro aspecto interessante dentro das obras luftianas: a homo afetividade. Nos três romances encontramos personagens que admiram outra pessoa do mesmo gênero, mulheres.

Em *As parceiras* Anelise ainda criança expressa profunda admiração pela amiga: “Ela foi o primeiro amor da minha vida, numa idade em que as almas interessam muito mais do que os corpos” (p.21). No entanto o fato mais profundo de homoafetividade deste romance acontece quando Anelise revive a história homoafetiva da avó:

Um dia um escândalo: Catarina Von Sassen, quarenta e seis anos, louca e linda, foi encontrada na cama em atitudes suspeitas com a enfermeira mocinha que diariamente lhe aplicava injeções de vitamina e massagem para compensar a longa reclusão. Ninguém soube detalhes, a Fraulein não os daria. Expulsara a enfermeira, o médico veio as pressas acalmou a doente, não fora nada, estava tudo bem. Aparentemente, a coisa resolveu-se assim.” (AP,2001, p. 53)

Contudo a suposta relação homoafetiva da avó não pôde ser finalizada, pois a enfermeira foi despedida e Catarina impedida de vê-la. A protagonista justifica a relação da avó compreendendo seu sofrimento por causa dos estupros do avô:

Podia ser que aquela simples enfermeira, jovem e ingênua, não tivesse assustado Catarina, e que ela precisasse disso mais que de remédios ou massagens: alguém que se aproximasse sem meter medo sem ditar regras, sem espreitar ou desconfiar. Alguém simplesmente para amar, e não importava o sexo, a condição. (AP p.54)

O romance marca o fim trágico da avó, que pelo impedimento de continuar a relação homoafetiva, Catarina aparentemente foi definhando e o basta à sua dor culmina com seu suposto suicídio. Ao que parece, neste caso a homo afetividade é revelada como recurso de afeto entre as figuras femininas porque Catarina não encontrou no sexo masculino outra coisa senão agressividade, o relacionamento com a enfermeira poderia ser uma fuga da realidade tão cruel.

Em A asa esquerda do anjo, Gisela descreve sua admiração pela prima Anemarie de modo muito romântico: “O nome de minha prima, bela como eu jamais haveria de ser. Anemarie, a predileta da família, cabelo dourado caindo até os quadris quando os destrançava”. O desejo da protagonista fica mais evidente adiante na narrativa:

Contemplo-a embevecida, saboreio sua presença. De repente, uma vontade intensa e terna de me aproximar, de encostar minha boca naqueles lábios cheios e macios. Apenas encostar assim as bocas – o que naturalmente não farei. Mas a vontade me perturba, por um momento me deixo dominar por aquilo, mistura de calor e frio, sobe pelo meu corpo, chega na cintura, no peito. O desejo passa quando alguém se aproxima de nós.[...] Pelo resto da vida, pensar em Anemarie foi a possibilidade da beleza absoluta e da união perfeita com alguém. (LUFT, 2003p.56)

Semelhantemente ao romance anterior, neste a relação homoafetiva também não se concretiza. Neste caso, tudo indica que a admiração pelo mesmo sexo vem de encontro ao desejo de aceitação de Gisela, já que ela seria a desajustada da família, enquanto que a prima constituía tudo aquilo que ela não conseguia ser ou fazer, que era atender as exigências tradicionais da avó e ganhar a consideração dela.

Em reunião de família histórias de homo afetividade se repetem também com insucesso. O desejo homo afetivo que se passa entre Aretuza e uma aluna é chocante:

Certo dia Aretusa começou a falar insistentemente em uma aluna. Corália. Linda, olhos inocentes – repetiu várias vezes. Mais tarde, disse que a moça estava apaixonada por ela. Escutei boquiaberta. Eu tinha entendido direito? Aretuza soltou uma daquelas risadas sedutoras, cabeça jogada para trás, cabelo esvoaçante. [...] Não se preocupe minha moralista _ ela soprou a fumaça do cigarro para o teto. – Eu apenas me deixo amar... (LUFT, 2003, p.63)

O resultado é desastroso, Corália tenta um suicídio sem sucesso depois da rejeição da professora, acaba levando uma vida vegetativa e Aretuza então passa a carregar a culpa.

Alice também não cede ao seu desejo homo afetivo com a cunhada Aretuza na adolescência, aquela que a hipnotiza e petrifica como a figura mitológica da Medusa semelhantemente comparada a ela no romance. A postura desinibida da cunhada é o que atrai e perturba Alice:

Era ela, os seios pontudos e o sexo pintado de louro, que me perturbava assim; suas histórias, seus gestos inquietantes; ela invadia a solidão da minha vida seca e miserável e esconjurava outra Alice. Não eu, a filha do Professor, criada com tanta severidade, não eu! Uma Alice suja, louca, pervertida, má. Uma cadela, seios balouçantes e sexo quente. (LUFT, 2005, p.113).

Durante algum tempo também insisti em me agarrar, queria mostrar como os namorados faziam com ela. Mas eu me assustava, mandava que saísse do quarto. Ela saía, rindo; botava a língua, me chamava de santinha, Santa Alice. (LUFT, 2005, p.26)

Aretuza na imagem da mulher emancipada, que trabalha fora, é a que revela para toda a família que as duas teriam se envolvido intimamente na adolescência: “Esqueceu o que você fazia comigo no quarto antigamente, esqueceu? Quando a gente ficava sozinha? A santinha esqueceu, mas bem que gostava...Ah, como gostava!” (RF, p.109).

A imagem de Alice santificada pela narrativa acentua a oposição das duas personagens, num jogo de opostos que se atraem. No entanto, esta relação representaria um desvio para a moral social, assim Alice acaba cumprindo o padrão mais comum da sociedade, casando-se com um homem, tendo filhos e administrando com eficiência sua vida de dona-de-casa. No entanto, este padrão decidido por Alice, leva-a a um estado de conflito interior, mascarado por uma falsa aparência de vida tranquila, com filhos “que nunca deram trabalho” e um marido, “um homem bom”.

Ressaltamos que a homossexualidade não é vista com bons olhos na sociedade, sobretudo no sistema patriarcal proveniente de costumes judaico-cristãos, pois com o advento do cristianismo no mundo, sob a perspectiva do trecho bíblico “crescei e multiplicai-vos” as relações homo afetivas passam a ser considerados “anormais”, assim, seria um crime *contra natura*, pois se contrapunha a “natureza própria e vocação da mulher”: gerar filhos.

A relação homo afetiva entre as duas personagens revela que além das diferenças entre elas há também uma cumplicidade, um relacionamento que ficou para traz, e desta maneira cedeu às regras sociais.

A união entre os dois lados opostos sugere a vontade reprimida da liberdade de Aretuza que Alice gostaria de ter. O ponto que comprova esta hipótese é simplesmente as últimas palavras do romance: “Ela sacode para traz o cabelo de Meduza; despeja o leite na xícara; não diz nada. Sorrindo, volta para mim os olhos dourados – que refletem duas pequenas Alices.” (2007, p.127). Estas “duas Alices” são ao mesmo tempo aparência e desejo. Assim, o romance é finalizado e exprime o desejo íntimo de Alice em ser tal qual sua cunhada Aretuza. A oposição entre as personagens reforça os desejos reprimidos, sobretudo o desejo de ser aceita socialmente, desejada por outrem, por isso há a admiração à mulher independente, dona de suas decisões.

Em síntese, tanto as protagonistas quanto as personagens femininas secundárias na narrativa dos romances de Lya Luft aqui destacados, são apresentadas ao leitor numa posição semelhante ao que a história revela da submissão da mulher ao homem, tendo seus desejos controlados em vários setores da vida: no ambiente doméstico e familiar, foram limitadas em sua própria sexualidade, a elas também foi negada por longo período a oportunidade da escrita, bem como o espaço no campo do trabalho. Enfim, a representação destas mulheres na ficção sugere o retrato da mulher subjugada da realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autora Lya Luft, por meio dos seus romances muito bem realizados continua a fazer de sua ficção instrumento para a desobstrução dos caminhos que conduzem à libertação da voz feminina. Por esta razão, talvez, ela se insira, indiscutivelmente, entre uma das vozes de destaque na literatura brasileira de autoria feminina.

Na tentativa de compreender as personagens, as temáticas e o cenário dos romances de Lya Luft selecionados nesta pesquisa, oportuno se fez a recuperação do contexto histórico do percurso da mulher em sociedade, a trajetória feminina no campo da literatura, bem como situar o caráter criativo da escritora. Nesta perspectiva, alavancamos as discussões no tema do desejo, buscando caracterizar e aprofundar o estudo neste aspecto. Esta foi a base para o desenvolvimento do primeiro capítulo da dissertação.

Neste primeiro momento buscamos abordar as configurações do desejo na relação entre ficção e realidade, entre campo real e campo ficcional na perspectiva do feminino. Desta forma a posição da mulher foi observada confrontando a história da vida real num contexto de vigência do sistema patriarcal em sociedade em contrapartida a representação ficcional da mulher na literatura.

Neste sentido, foi possível entrar em contato com a visão da autora e a captação que o seu olhar faz do real, das vivências e experiências humanas e, sobretudo das experiências femininas. Esta abordagem permitiu estabelecer maior familiaridade com os outros assuntos trabalhados nos capítulos seguintes.

No capítulo subsequente nossa pesquisa começa a apontar o desejo como núcleo estruturante das narrativas em *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família* da escritora Lya Luft, no entanto, buscamos apontar elementos que reiteram a caracterização estética da narrativa nos romances. Pudemos observar que entre outras características, o estilo narrativo revela alguns aspectos recorrentes nos três romances, assim, o estilo literário da escritora, revela o sentido de continuidade e permanência, na medida em que adota a recorrência temática em suas criações.

No decorrer do enredo, um tema recorrente nos três romances é a memória retrospectiva da protagonista, que dá sentido não só a narrativa, mas fundamentalmente dá sentido à vida ali representada, pois lembrar é essencial e humanamente necessário, assim, ao intercalar passado e presente, o romance é capaz de revelar a essência humana captada pela lembrança.

A falta ou a busca pela identidade revelada pelas narradoras é outro componente estético. É o recurso capaz de envolver o leitor nos questionamentos das personagens a cerca das dores causadas pela opressão ao universo feminino, que segundo as narradoras é iniciado na infância e repercute por toda a vida delas e das mulheres de sua árvore genealógica, nesta perspectiva, o desejo podado é uma constante no universo feminino.

Outro fator observado neste segundo momento da pesquisa são os elementos simbólicos presentes na narrativa dos romances selecionados. Elementos como espelho, palhaços, vermes, fantasmas e outros, completam o quadro estético da escritora. Estas figuras simbólicas intrigam de modo a capturar o leitor provocando inquietações.

Concluimos que estas características da escrita luftiana tornam a escrita peculiar, já que são aspectos que rumam para o questionamento da posição da mulher em sociedade, sobretudo seu espaço no ambiente familiar.

No terceiro e último capítulo da dissertação, de caráter mais profundo, emocionalmente e psicologicamente falando, nos reportamos para questões existenciais. As questões existências são os fatores desencadeadores dos núcleos de tensão nos romances. Temas contraditórios como a razão e a emoção, o bem e o mal, vida e morte, amor e ódio, sonho/fantasia e realidade, alegria e tristeza, tradição e emancipação, entre outros, revelam que o embate de sentimentos expressos pelas personagens femininas na ficção apontam para os confrontos interiores da vida humana.

Deste modo, os romances revelam uma mulher em que a opressão é imposta, bem como a anulação dos seus desejos, entretanto, a figura feminina não se enquadra na convenção do sexo frágil, pois esta reflete sobre sua condição e é capaz de lutar contra aquilo que as oprimiu. Através da análise dos temas profundos esboçados pelas narradoras foi possível compreender melhor o universo feminino. Este capítulo permitiu compreender que os romances luftianos somam uma literatura de autoria feminina capaz de perceber a mulher e situá-la nos temas mais profundos que orientam as relações humanas.

As contravenções em sociedades que estabeleceram o comportamento da mulher de modo submisso diante de regras patriarcais são apresentadas de modo implícito ou explícito nos romances. O desejo é o componente que impulsiona a narrativa. O desejo podado é o núcleo das problemáticas femininas e também o elemento propulsor para as mudanças almejadas.

Assim, em síntese, podemos concluir que a literatura luftiana reflete sobre o mal-estar da mulher no período de transição que marca o declínio da vigência do

sistema patriarcal, na medida em que se coloca como sujeito e porta-voz da mulher. Suas personagens denunciam os desejos reprimidos, podados e anulados, e por meio de temas profundamente humanos a literatura transcende a ficção e compreende bem a realidade.

REFERÊNCIAS

- A BIBLIA SAGRADA. **Antigo e O Novo Testamento da Bíblia Sagrada**. Revista e atualizada no Brasil – Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª Ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- ABDALA, Benjamim Junior. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ARANHA, M.L. de ARRUDA et ali. **Filosofando: introdução à filosofia**, p. 216 4a. Edição: Editora Moderna: São Paulo, 2009
- ARISTÓTELES. **Tratado de la memoria y de la reminiscencia**. Obras completas. Tomo 3. Buenos Aires:Anaconda, 1947.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004.
- BARRETO, Robério Pereira (org.). **As Práticas de Linguagem no Contemporâneo**.Tangará da Serra, MT: Sanches, 2004.
- BORDINI, Maria da Glória. Secretaria de Educação e Cultura Rio Grande do Sul. **Autores Gaúchos - Lya Luft. Estudo Crítico: Número 5**, Porto Alegre, 1984.
- BOTELHO, Carolina; et al. **Revista Grandes Líderes da História – 43 grandes Mulheres**. Ano 2, Número 14, São Paulo, editora OnLine.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. Série Princípios. 7ª edição. Editora Ática. São Paulo: 1999.
- BRUNETTO, Andréa. **Sobre amores e exílios: na fronteira da psicanálise com a literatura**. São Paulo: Escuta, 2013.
- CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: perspectiva, 1985.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**.
- CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. **Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft**. 1ª ed. Curitiba: Prismas, 2013.
- CASTAÑEDA, Marina. **O Machismo Invisível**. Tradução Lara Cristina de Malipensa. A Girafa Editora, 1ª Ed. São Paulo: 2006.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução Vera da Costa e Silva...[et al.] 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

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

COSTA, Maria Osana de Medeiros. **A Mulher, O Lúdico e o Grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume, 1996.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELUF, Luiza Magib. PINSKY, Jaime. **Brasileiro é assim mesmo – cidadania e preconceito**. 3ª Edição. São Paulo: Contexto, 1996.

FREUD, S. (1906). **Obras Completas. Rio de Janeiro**, Imago: 1974, vol. VIII, p. 149 - 158.

_____. **O mal-estar na civilização**. Tradução Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. Tradução Paulo César de Souza, 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. Coleção Princípios. São Paulo: Ática, 2001.

GIKOVATE, Flávio. **Homem: o sexo frágil?** São Paulo: MG Editores Associados, 1989.

GOLDENBERG, Mirian. TOSCANO, Moema. **A Revolução das mulheres: Um balanço do feminismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOUAISS, Ant3nio. **Dicion3rio Houaiss da L3ngua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNG, Carl G. **O homem e seus s3mbolos**. Tradu73o de Maria L3cia Pinho. 2 ed. Especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10^a Ed. S3rie Princ3pios, 6^a impress3o. S3o Paulo: 3tica, 2004.

LUFT, Lya. **As Parceiras**. S3o Paulo: Siciliano, 1990.

_____. **A Asa Esquerda do anjo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Reuni3o de Fam3lia**. 17^a Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Perdas e Ganhos**. 32^a Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MACHADO, Ana Maria. **Balaio: livros e leituras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MACHADO, Lucia Helena Monteiro. **Mulheres Incr3veis e outros escritos**. Belo Horizonte: Armaz3m de Id3ias, 2003.

MAQU3A, Vera. **A escrita n3made do presente: Literaturas de L3ngua portuguesa**. S3o Paulo: Arte & Ci3ncia, 2010.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga, TELAROLLI, Silvia. **Cenas liter3rias: a narrativa em foco**. Araraquara: UNESP, Laborat3rio Editorial; S3o Paulo: Cultura Acad3mica Editora, 2002.

NORTON, B. **Identity and language learning** – gender, ethnicity and educational change. Harlow: Pearson Education Limited, 2000.

PASSOS, Cleuza Rios P. ROSENBAUM, Yudith. (orgs.) **Escritas do desejo – Cr3tica Liter3ria e Psican3lise**. Cotia, SP: Ateli3 Editorial, 2011.

PRIORE. Mary Del (org.) **Hist3ria das Mulheres do Brasil**. 2 ed. S3o Paulo: Ed. UNESP, 1997.

_____. Mary Del. **Hist3rias Intimas – sexualidade e erotismo na hist3ria do Brasil**. S3o Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

REZENDE, Irene Severina. Agnaldo Rodrigues da Silva (org.). **Di3logos Liter3rios – Literatura, comparativismo e Ensino**. Cotia, SP: Ateli3 Editorial, 2008.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sob Todas as Luzes – A emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

ROZA, Luiz Alfredo Garcia. **A interpretação do sonho**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

SILVA, Agnaldo Rodrigues; KARIM, Taisir Mahmudo. **Poética do Silêncio – aspectos lingüísticos e literários**. Revista Ecos: 2010. Edição 009.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Por Margarida Gouveia. Coimbra, Almedina, 1983.

TRINDADE, Cláudio. **A angústia do caos existencial**. São Paulo: Livro certo, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

TODOROV, Tzevan. **As estruturas narrativas**. [tradução Leyla Perrone Moisés], 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____, Tzevan. **Introdução à Literatura Fantástica**. [Tradução Mara Clara Correa Castello] 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALABRÉGUE, Catherine. **A Condição masculina e a emancipação da mulher**. Editores Moraes, Lisboa: 1971, Tradução António Ribeiro.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura do Rio Grande do Sul**. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado aberto, 1992.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

BATTISTA, Elisabeth. **A representação artística do papel da mulher: uma leitura de “Ciranda de Pedra” e “Ela é apenas mulher”**. Revista ECOS. Linguística, Literatura, Educação. Cáceres: Editora Unemat, 2007.

_____. “Do Ritual à Re(i)novação – Uma leitura do conto A imitação da rosa de Clarice Lispector”. In., SILVA, Agnaldo Rodrigues da. (org.). **Diálogos Literários – Literatura, comparativismo e Ensino**. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo I - Fatos e Mitos**. Difusão Européia do livro. Tradução Sergio Milliet. 4ª edição. São Paulo, SP: 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo II – A experiência Vivida**. Difusão Européia do livro. Tradução Sergio Milliet. 2ª edição. São Paulo, SP: 1967.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. 2ª Ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 47ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTELHO, Carolina; et al. **Revista Grandes Líderes da História – 43 grandes Mulheres**. Ano 2, Número 14, São Paulo, editora OnLine.(VER SCAZIO)

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 47ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAPRIO, Frank S. **A Mulher e o Sexo**. Editora Record, Rio de Janeiro: 1966.

CURY, Augusto. **A Ditadura da Beleza e a revolução das mulheres**. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. 1ª Ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

GIDDENS, A. **A transformação da Intimidade**. São Paulo: UNESP, 1993.

KRISTEVA, Julia. **O Gênio feminino - A vida, a loucura, as palavras. Tomo II Melanie Klein**. Tradução José Laurencio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. In: A imitação da Rosa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

LUFT, Lya. **O tempo é um rio que corre**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **O tigre na sombra**. 1ª ed. São Paulo: Record, 2012.

_____. **Exílio**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. **O rio do meio**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **O silêncio dos amantes**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

MACHEL, Samora. Et al. **A Libertação da Mulher**. Tradução Olinto Beckerman, Coleção bases, Golbal Editora. São Paulo, SP, s/a.

MASINA, Léa. CARDONI, Vera. (org.) **Literatura Comparada e psicanálise: Interdisciplinaridade, interdiscursividade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002.

MORGAN, Elaine. **A queda da Mulher**. Tradução Luiz Corção. Editora Artenova S.A. 1ª ed. Rio de Janeiro: 1973.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 2002.

PACHECO, Mario Victor de Assis. **Racismo, Machismo e planejamento Familiar**. 3ª ed. Editora Vozes, Petrópolis: 1984.

RICARDO, Sinomar. **Maria Brasileira**. São Paulo: Scor editora Tecci, s/?.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade**. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SILVESTRE, Fernanda Aquino. **Diálogos entre a ficção e a história: O mito bíblico revisitado em Caim, de José Saramago**. Revista Alere, ano 04, vol 04, n 04, Tangará da Serra –MT.