

## ENTRE SÓTÃOS E PORÕES: IMAGENS DA HOMOAFETIVIDADE NOS ROMANCES DE LYA LUFT

LUIZ CARLOS S. PRADO (FACULDADE PIO X)<sup>1</sup>

Segundo Cavalcanti, “a literatura é uma grande metáfora da vida e do homem”<sup>2</sup>. Sendo então metáfora, o texto literário apresenta uma carga semântica expressa por uma cadeia de significantes, e não por um significado pronto, único. O estudioso, crítico da obra literária que for buscar um só significado, estará matando-a.

Característica da arte literária, a plurissignificância evidencia-se no modernismo, entendido como estética interpretativa do mundo e do homem do século XX, marcados pelo mecanicismo, pela consciente fugacidade, pelos estudos acerca do existencialismo, pela angústia do ser e do existir, entre outras marcas.

Tais características são visivelmente expressas na produção literária da escritora gaúcha contemporânea Lya Luft, em cuja produção se observam marcas da chamada literatura introspectiva, de sondagem psicológica, destacada pelo chamado fluxo da consciência dos personagens. Estes desfilam num palco onde porões e sótãos tornam-se coadjuvantes no que se refere ao desenrolar da trama.

Nos textos de Lya Luft, há uma constante sucessão de personagens que simbolizam categorias referentes aos traumas de infância, pela castração e pelo grotesco. Aqui seja lembrado que os textos Luftianos destacam o abjeto, o vil, o sujo como raiz e fruto das descompensações das personas que, ironicamente, marcam casarões e espaços afetados e afetadores daqueles que ali vivem. Diante disso, os seres serão vítimas de seus algozes e sombras interiores e isso prova que cada personagem é vítima e réu de si mesmo. Entretanto, as causas os inocentariam frente a um julgamento.

Recorrentemente, esses pontos aparecem em muitas narrativas pós-modernas e em especial nas da referida escritora. Sua linguagem é ao mesmo tempo um desvendar-se e um esconder-se em cada quarto fechado. Assim, cada personagem revela-se e se esconde pela e para linguagem, trazendo à tona sua essência, marcada pelo medo que toca o insólito, o infrequente, o raro.

A função primeira, portanto, dos recônditos, povoados pelo interno e externo das figuras humanas eleitas pela escritora, não é apenas o enfrentamento diante de uma situação inominável, mas principalmente a irrupção do ser diante das buscas e trajetórias individuais, revelação de um êxtase constitutivo do humano. Por isso, não podemos compreender as construções das idéias Luftianas pela semântica da simplicidade.

Obviamente, a arte registra a intencionalidade do autor/narrador de metaforizar a realidade, tornando-a um objeto de ficção. Mas a questão é: de quem e sobre o que fala Lya Luft? A resposta mais óbvia seria da família, célula povoada por sujeitos angustiados e temerosos do porvir.

Em *As parceiras*<sup>3</sup>, a narradora protagonista, Anelise, retorna ao casarão para buscar a estrutura orgânica das vozes que gritam dentro de si mesma: os traumas e os tormentos. Nessa revisitação, ela faz um *flash back* de sua infância, chaga da qual fez parte a avó Catarina que, ao casar-se aos quatorze anos, fora abusada pelo marido, um homem rude que a leva a um isolamento, a um ensimesmamento, à clausura, à loucura, à derrocada.

Esses acontecimentos marcarão a vida de todas as mulheres da família, filhas de Catarina: Dôra, que sublima a dor na pintura; Beata, que utiliza a religião como válvula

de escape (esta perdera o marido após quinze dias de casada); Norma, mãe da protagonista e ausente aos afazeres domésticos, enredada em seu mundo de “piano e marido-médico-pai”; Sibila, a última filha do sexo rejeitado por Catarina que, por coincidência, nasce deficiente, simbolizando a repulsa aos abusos sexuais do esposo: “E Catarina sucumbiu a um fundo terror do sexo e da vida. Não os medrosos pruridos de muitas noivinhas do seu tempo, mas uma agoniada compulsão de fugir”<sup>4</sup>.

Em meio a esse confinamento, a protagonista terá na amiga Adélia o refúgio, uma vez que se vê sozinha, deslocada numa família em que Vânia, sua irmã mais velha, entretinha-se com namoricos e futilidades, o que não quer dizer que esta última tivera um destino feliz. Porém, em uma ocasião, Adélia despenca de uma montanha, vindo a óbito, Anelise carregará em si a marca da dor. Possivelmente, emerge na Anelise adulta o desejo de casar e ser mãe. Mas o que ocorrerá com uma mulher frustrada que projetou em Adélia o primeiro grande amor de infância, que dera o primeiro beijo num primo, Otávio, efeminado?

*O quarto fechado*<sup>5</sup>, por sua vez, trará à baila a história de um clã desestruturado no qual se destacam figuras como Renata: “Pianista de sucesso que descera aos palcos para o mundo de Martin, um mundo de terra-a-terra, forte e racional. [...] Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até então concentrada em si mesma, não conseguia se repartir”<sup>6</sup>.

Nesse contexto, Martin representa o patriarca, repressor, aglutinador de valores retrógrados. Mas, que se apaixonara por Renata e sua delicadeza enquanto artista. Porquanto a união desses opostos não trouxe os frutos desejados. Ao nascerem os filhos gêmeos Camilo e Carolina, Renata se sente cada vez mais uma *gauche*, uma hóspede. Pior: o que aconteceria com dois gêmeos socializados em meio a valores que se chocam?

Já em *A asa esquerda do Anjo*<sup>7</sup>, Gisela ou Guisela, vê-se inadaptada a uma família comandada por sua avó, a autoritária matriarca Frau Wolf. Perdida entre os valores alemães, personificada na figura da avó, e a cultura brasileira representada pela mãe, Gisela lutará por um ethos. Todavia, a todo momento, defrontar-se-á com mortes dolorosas, culpas, hipocrisia, opressão e desejo constante de aprovação num espaço onde ela nunca corresponderia aos anseios de Frau Wolf. Resta a protagonista desfraldar seu caminho, numa trajetória em que a família é desmascarada. Mas de que forma? Que segredos este seio esconde?

Desnudando os anjos tortos

Em seu artigo “Uma família de Do(í)Das: Considerações sobre o gênero em *As Parceiras*, de Lya Luft”, a professora Grácia Regina Gonçalves afirma:

[...] as personagens femininas Luftianas dificilmente se definem e nunca se realizam sexualmente; a um certo resgate da imagem do homem que se mostra em sua plenitude com apelo ao a-sexo, nem ao masculino, nem ao feminino num irreverente esvaziamento de rótulos e, ao mesmo tempo, numa comovente recriação do ser<sup>8</sup>.

As afirmações sustentaram-se nas considerações teóricas sobre o gênero de Jane Flax a qual alude à proposta que o feminismo instaurou:

O gênero, tanto como categoria analítica quanto como processo social, é relacional [...] na perspectiva das relações sociais, homens e mulheres são ambos prisioneiros das relações de gênero, embora de modos altamente diferenciados, mas inter-relacionados. O fato de que os homens pareçam ser e (em muitos casos) sejam os guardiães, ou pelo menos os tutores, dentro de uma totalidade social, não nos deve cegar em relação à extensão em que eles, igualmente são governados pelas regras de gênero<sup>9</sup>.

Em Lya Luft, as narrativas suscitam o (des)encontro do gênero, via de regra, os personagens masculinos, por vezes, são efeminados, enquanto algumas mulheres são, como afirmou Grácia Regina, fálicas. O que provoca uma reflexão acerca da , construção da identidade dessas personagens.

Gisela, protagonista de *A asa esquerda do Anjo* vive em um constante conflito, numa eterna busca da identidade. Seu pai é um submisso às imposições de Frau Wolf : “minha avó criara para si uma pátria, carregava-a consigo, ditava suas leis e calculava seus valores”<sup>10</sup>. Quanto à mãe da personagem principal, era uma brasileira relegada ao esquecimento, à marginalização – “minha mãe permanecia aparentemente intocada por aqueles conflitos: os dela eram outros”<sup>11</sup>. Nesse contexto, Gisela vê-se em meio ao domínio e comando da matriarca. Os homens quase não possuem o direito de decisão. A palavra final é sempre a de Frau Wolf. Inclusive o nome da protagonista deveria ser pronunciado em alemão: Guisela: “[...] nem nome certo eu tinha. E as coisas, as que pensava e sentia, em que palavras expressá-las: em alemão ou português”<sup>12</sup>.

Sob o domínio de Frau Wolf, Gisela esconde seus monstros num simbólico poraozinho, representação do próprio inconsciente, que marcará no final da trama o ápice da erupção: quando Gisela defronta-se com seus fantasmas:

Na mesma noite percebi a criatura dentro de mim. Está atolada na minha garganta. Se houvesse alguém para me ajudar a parir, talvez avistasse uma ponta sem rosto. [...] Criei coragem estou me libertando [...] acabou-se a encenação [...] Num espasmo de vomito consegui expelir o resto de uma só vez [...] ele veio das entranhas<sup>13</sup>.

Além disso, Gisela sucumbe a um eterno nojo do sexo e tranca-se em si mesma, desprezando toda forma de realização sexual: “[...] a pedra de gelo no meu ventre resistindo, resistindo, ninguém entra nele. [...] a portinha do porão continuava secreta. [...] quando vejo Leo, recordo com vergonha que um homem já acariciou meus seios”<sup>14</sup>.

Entretanto, saliente-se aqui que o “(des)encontro do gênero” suscita também a sugestão de cenas de homo-afetividade, elucidada em alguns personagens como: Catarina; Anelise, de *As parceiras*; Camilo, de *O quarto fechado*. Fruto da educação primária, esses personagens serão ambivalentes no que se refere ao gênero. Vivendo em um espaço protagonizado por avós e mulheres-mãe frustradas, os netos, os filhos, respectivamente, enfrentarão o medo, a castração, o caos, a lama que os arrasta para o processo psicanalítico. Quanto ao gênero, há um desencontro no que concerne aos padrões do patriarcado. As mulheres dificilmente atenderão ao modelo de doméstica subserviente: “Não sou uma pessoa como as outras. Sou uma artista<sup>15</sup>”.

Esta mulher, artista, ao tentar se adaptar ao padrão do feminino convencional enfrenta um processo de derrocada e isso refletirá na educação dos filhos: os gêmeos Camilo e Carolina são educados sem nenhuma noção do que seria masculino e/ou feminino: “Era uma moça? Um rapaz? O sexo não se definia [...] chamava-se Carolina mas poderia ser Camilo: O nome lhe assentaria igualmente bem<sup>16</sup>”.

Martin, o pai opressor, tentara de forma vigorosa separar os univitelinos, visando principalmente que o filho reproduzisse seus valores: “garoto que só anda com a irmã vira maricas<sup>17</sup>”. Contudo, Camilo, tendo sempre a figura e os atos de mulheres como modelo, não segue a imagem pré-estabelecida para ele. Ao contrário, confundia-se com a própria irmã, cúmplice:

Certa manhã o rapaz deitou-se com Carolina no quarto dela em casa de mamãe. [...] Penetrando-a numa raiva sem ternura, de repente ele soube que era um instrumento na mão daqueles dois [...] No rosto desfeito de Carolina desejara beijar e morder a face de Camilo [...] Carolina num longo espasmo, tivera o lampejo: ‘ Eu sou Camilo [...]’ O rapaz soube que Camilo se oferecia a ele nela, buscando através dela no prazer que era agonia e dor algo que o lançasse para além do limite<sup>18</sup>.

Contrariando tanto o pai: “Camilo começara a trazer para casa um conhecido. [...] arranjava o belo rapaz, corpo vigoroso, riso um pouco vulgar<sup>19</sup>”, quanto o ideal deste opressor. Mas, os gêmeos “tão retraídos” chegam à derrocada e Camilo ao suicídio: “Matou-se por causa do pai<sup>20</sup>”.

Mas o que teria gerado o tal “desvio” de sexualidade, a quebra de padrões do masculino no que se refere a Camilo? Tanto Camilo quanto Carolina viviam confusos em meio a rigidez do pai e as neuroses da mãe, que adorava “fantasiar” os gêmeos de roupas iguais, e vê-los desfilarem como se fossem duas princesas.

Stuart Hall, em sua leitura da formação da identidade na pós-modernidade, faz referência à teoria freudiana, a qual vê:

[...] nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos como parte de um eu como inteiro e unificado que é algo apreendido pela criança apenas gradualmente e com grande dificuldade. Ela não desenvolve naturalmente a partir do núcleo de ser criança, mas é formada em relação com os outros<sup>21</sup>.

Portanto, Camilo oscilará em meio a dúvida e buscará fundir imagens do masculino e feminino: “se pudesse falar, o morto diria: ‘no fundo do poço encontrei vida e morte, masculino e feminino<sup>22</sup>”.

No entender de Hall<sup>23</sup>, a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato existente na consciência no momento do nascimento.

Já Anelise protagonista de “As Parceiras” é marcada por uma busca e por um acerto de contas consigo mesma. Conseqüência de quê? Dos monstros e fantasmas paridos na socialização primária: a avó abusada e louca, a mãe ausente, o pai que a via muito mais com carinho de médico do que com amor paterno... Destaque-se aqui a

relação de Anelise com Otávio, ser frágil, sensível, exemplo de quebra do macho padrão.

Segundo Anthony Giddens:

[...] a confiança que a criança em circunstâncias normais, investe nos que cuidam dela pode ser vista como uma espécie de inoculação emocional contra ansiedades existenciais, uma proteção em relação contra ameaças e perigos futuros que permite que o indivíduo mantenha a esperança e a coragem diante de quaisquer circunstâncias debilitantes que venha encontrar mais tarde [...] a confiança básica se liga de maneira essencial à organização interpessoal do tempo e do espaço. Uma consciência da identidade separada das figuras materna e paterna se origina da aceitação da ausência: a fé em que aquele que cuida vai voltar, mesmo que ele ou ela não mais esteja na presença da criança<sup>24</sup>.

Anelise, sem ter um “casulo protetor”, adultos que cuidassem dela, vive em meio ao dilaceramento, a angústia e o medo. O que a leva à ruína, prova disso é a mulher de branco, ser a quem a protagonista faz referências a todo instante na trama, como se fosse um refúgio, uma proteção imaginária, ser que ela só reconhece ao final da narrativa, depois de constatar: “família de perdedoras [...] De repente sei quem é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas”<sup>25</sup>.

Esse ser enigmático, quem seria? Ela própria? O seu duplo? A falecida avó Catarina? Adélia? Esta última, o primeiro amor de Anelise em quem ela projeta desejos: de ser igual a ela e de eternamente ser sua companheira, mas “Adélia caíra daquele rochedo”<sup>26</sup>. Outros amores aparecem como o primo Otávio, o efeminado que encontra na arte o refúgio, a sublimação da dor-fruto das imposições sociais, Otávio casa-se com Mariana, mas ao final da narrativa, torna-se como afirmou a professora Grácia Gonçalves “um companheiro assexuado de Anelise”<sup>27</sup>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lya Luft lança mão do texto literário para refletir acerca do real, uma vez que a obra de arte, mesmo não sendo mera cópia da realidade, dialoga com o mundo concreto, recriando-o, reinventando-o. Nas entrelinhas do texto luftiano, há uma crítica à desordem, e ao caos pós-moderno e aos valores ultrapassados, destinados ao ser humano no seio familiar. Certamente a autora objetiva apresentar ao interlocutor a família como espaço dos conflitos das personagens, estas vivem num palco marcados por seus opressores, fantasmas interiores, gerados pela socialização primária, uma vez que é através de apreensão de modelos privados, pais e avós, transmissores de papéis sócio moralizadores, que os personagens visitarão certas imagens. Tal visita alude à decadência e o desgaste “das famílias luftianas e elucidadas como perdedoras”. Consequentemente os personagens oscilam entre o ser e o dever ser, inclusive sexualmente falando, sejam estes personagens representados por uma Anelise, uma Gisela ou um Camilo, todos esses, faces de um mesmo espelho no qual são refletidas imagens do dilaceramento, da angústia, da solidão, do confinamento e principalmente

da ambigüidade quanto ao gênero, trazendo à tona um (des) encontro, o que leva o leitor a uma indagação: quem é quem entre tantos anjos tortos?

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALCANTI, Joana. **Caminhos da Literatura Infantil e Juvenil**. Rio de Janeiro: Paulus, 2003.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GONÇALVES, Gracia M. **Interações dialógicas: Linguagem e literatura**. Viçosa, Editora: UFV, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

----- . **As parceiras**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

----- . **O quarto fechado**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Aluno da pós-graduação em Didática do Ensino Superior./ Faculdade Pio X. Professor de Leitura e produção de textos da Faculdade de Ciências Educacionais de Sergipe- FACE.

<sup>2</sup> Cf.: CAVALCANTI, Joana. **Caminhos da Literatura Infantil e Juvenil**. Rio de Janeiro: Paulus, 2003, p. 16.

<sup>3</sup> Cf.: LUFT, Lya. **As parceiras**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

<sup>4</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit., 2004, p.13

<sup>5</sup> Cf.: LUFT, Lya. **O quarto fechado**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>6</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002, p. 15.

<sup>7</sup> Cf.: LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

<sup>8</sup> Cf.: GONÇALVES, Gracia M. **Interações dialógicas**: Linguagem e literatura. Viçosa, Editora: UFV, 2004, p. 114-115.

<sup>9</sup> Cf.: FLAX apud GONÇALVES, Gracia M. Op. Cit., 2004, p. 113- 114.

<sup>10</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2003, p. 23.

<sup>11</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2003, p. 23.

<sup>12</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2003, p. 25.

<sup>13</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2003, p. 107 – 108.

<sup>14</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2003, p. 97.

<sup>15</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002, p. 20.

<sup>16</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002 , p. 28.

<sup>17</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002 , p. 31.

<sup>18</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002 , p. 31.

<sup>19</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002 , p. 27.

<sup>20</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002 , p. 43.

<sup>21</sup> Cf.: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 37.

<sup>22</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2002 , p. 96.

<sup>23</sup> Cf.: HALL, Stuart. Op. cit, 1999, p. 38.

<sup>24</sup> Cf.: GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 42-43.

<sup>25</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit., 2004, p.126-127.

<sup>26</sup> Cf.: LUFT, Lya. Op. cit, 2004, p. 21.

<sup>27</sup> Cf.: GONÇALVES, Gracia M. Op. Cit., 2004, p. 114-115.