

O “inventado” e o “vivido”: a ficção/realidade de Lya Luft

Elódia Xavier

Universidade Federal do Rio de Janeiro

“Não me interessa delimitar o
vivido ou o inventado.”

Lya Luft

Lygia Fagundes Telles, em *A Disciplina do Amor* (1980), reúne pequenos textos, resultantes de uma mistura perfeita. Diz ela: “são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas sei que há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha.”¹ Seu último livro, *Invenção e Memória* (2000), embora composto de textos mais longos, segue a mesma receita, combinando, como o título sugere – “invenção” e “memória”.

Esse procedimento reaparece na obra de Lya Luft, só que de forma diferente; seus livros se alternam entre a ficção e a realidade, sendo que os romances são mais numerosos (sete até 1996) e os textos de reflexão apenas três. Mas há “um sentimento comum” que estabelece uma relação íntima e substantiva entre o “vivido” e o “inventado”, isto é, entre a experiência de vida da autora e suas criações. O estudo comparativo desses textos não só acrescenta muito à compreensão da obra de Lya Luft, como também pode ser um valioso subsídio para o conhecimento da autoria feminina, onde esse procedimento é comum.

¹ TELLES, 1980. p. 120.

A publicação dos cinco primeiros romances de Lya é da década de 80, tendo os dois restantes vindo à luz em 1994 e 1999, enquanto que os textos de reflexão são, de forma geral, posteriores: *O rio do meio* (1996), *Secreta Mirada* (1997) e *Histórias do Tempo* (2000). Ora, essa visão cronológica nos leva à conclusão de que a criação precede a reflexão, isto é, as inquietações e indagações presentes nos textos ficcionais vão ser respondidas e, até mesmo, solucionadas nos textos de reflexão. É a autora que nos fala sobre seu processo criativo: "Fazer ficção é vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo, misturados com minha imagem refletida na superfície".²

A ficção de Lya é povoada por esses "vultos" do "poço interior", ou seja, é marcada por fantasmas de um mundo introspectivo, por um imaginário simbólico perplexo e indagador. O reflexo da imagem da autora/narradora garante a coesão e unidade necessárias a um texto bem realizado. Quando ela diz – "Escrevo quase sempre sobre o que não sei"³ – ela pode até estar fazendo "marketing", mas essa afirmativa adquire sentido num confronto com os textos de reflexão; porque aí estão as respostas... Por isso a ordem cronológica dos livros, acima citada, é significativa.

Como na maioria das narrativas de autoria feminina, a infância é um tempo/espço privilegiado pela autora. Por se tratar da primeira etapa do processo de socialização (adestramento?), as repressões são vividas de forma dolorosa, deixando marcas indeléveis no mundo interior. Em *O rio do meio*, a autora resgata o período de sua infância passada no internato e o sentimento de rejeição e exclusão decorrentes. "Também disso eu falo: do desencontro quando o amor dos adultos deixa o mundo de uma criança em irreparável desordem."⁴ Ora, é exatamente o que acontece com a narradora (Guisela ou Gisela?) de *A asa esquerda*

² LUFT, 1996. p. 13.

³ LUFT, 1996. p. 14.

⁴ LUFT, 1996. p. 27.

do anjo (1981). A submissão às regras ditadas pela matriarca Frau Wolf, sua avó, mudam a trajetória de vida da protagonista que acaba se transformando numa mulher amorfa, réplica perfeita do modelo imposto. Diz ela:

Fecho-me nesta casa e cumprio minhas obrigações. Não encontrarão nada desarrumado. Servirei chá com uma torta de camadas, que faço com perfeição. Tenho na gola do vestido o camafeu que foi de Frau Wolf e que batizei com o nome de Anemarie. Segredo só meu.⁵

O “amor dos adultos”, aqui modelado pela autoridade da avó paterna, destrói qualquer possibilidade de realização, uma vez que desde criança sua subjetividade é manipulada e o resultado final é um ser amorfo a que ela dá à luz: “Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o meu nome? Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo?”⁶ A “desordem” provocada no mundo infantil pelas repressões dos laços familiares gera uma crise identitária, cuja única saída é a sublimação pela arte. A enunciação de sua trajetória existencial é como um parto doloroso, deixando vir à luz, através do ato de narrar, uma “criatura” sem identidade.

Dentro do contexto familiar, espaço dominante nas narrativas de Lya Luft, a relação com a figura materna é, sem dúvida, uma das causas, senão a mais importante, da crise experienciada na fase adulta. O drama existencial, núcleo central do enunciado, decorre, muitas vezes, da “rala maternidade” de algumas personagens que, desta forma, são responsáveis pelos conflitos das protagonistas. A mãe da narradora de *Exílio* (1987), no nível simbólico, está representada pela “floresta tentacular” (decifra-me ou devoro-te), que será penetrada pela narradora ao final da narrativa. Quando decide “tomar rumo”, isto é, construir um projeto de vida, sai da Casa Vermelha (imagem da exclusão) e penetra na floresta buscando decifrar o enigma materno:

⁵ LUFT, 1987. p. 124-125.

⁶ LUFT, 1987. p. 141.

Primeiros passos, tropeçando. Cheiro de mato, almíscar, musgos úmidos. Decomposição e *nascimento*, cogumelos saltando do estercor. Depois meu passo se firma. Aqui e ali, reflexos verdes: ratazanas não têm olhos assim.

Aqui haverá enfim lugar, como nunca tive. Avanço rápido, arfando:
– Mãe, mãe...(grifo nosso)⁷

Não é à toa que a narrativa começa mencionando a figura materna – “Na realidade, não estava conosco: vagava num outro reino, andando a esmo pela casa, copo na mão”⁸ – e termina apontando para uma possível solução do conflito – “Mas posso me aninhar num *regaço* transitório, entre essas raízes cúmplices, chão eterno. Auscultar o coração emaranhado das coisas, que empurra as torrentes da vida e da morte que nos levam.” (grifo nosso)⁹

O fato de buscar uma saída faz de a protagonista de *Exílio* uma precursora da personagem Nora de *A sentinela* (1994), romance construído a partir das mesmas perdas e sofrimentos, mas que aponta para uma luz no fim do túnel. Por isso, diz a personagem narradora no presente da enunciação: “Estou bem, como se retivesse nas mãos as rédeas de mim, observando sem espanto os trechos a percorrer.”¹⁰ Nora sente-se, também excluída do amor materno que, ostensivamente, prefere sua irmã, Lilith. Esse sentimento de exclusão vai ser responsável por uma infância e adolescência sofridas. São várias as passagens em que se patenteia o sentimento de rejeição de Nora; estando ela interna no colégio, por vontade expressa da mãe, recebe desta um bolo de chocolate que devora sozinha. “Comia e chorava, engolia enormes bocados daquele doce como se quisesse enfiar minha mãe dentro de mim, para que fosse minha, e me amasse, e me conhecesse.”¹¹

⁷ LUFT, 1987. p. 200.

⁸ LUFT, 1987. p. 13.

⁹ LUFT, 1987. p. 200-201.

¹⁰ LUFT, 1994. p. 30.

¹¹ LUFT, 1994. p. 62.

Na obra de Lya, a família, “ninho ou jaula”, mas, sem dúvida, mais jaula que ninho, reflete a decadência de uma estrutura desgastada, que ainda luta por se manter. Daí o caráter caricato que muitas vezes esta família apresenta. Maria Osana de Medeiros Costa, em *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*, mostra como, na obra desta autora, o lúdico e o grotesco constituem instrumentos de denúncia de uma instituição ultrapassada. As mulheres são as grandes perdedoras no jogo da vida, sobretudo nos romances da década de 80, e as imagens grotescas acentuam, pela deformação, as distorções das práticas sociais.

Catarina, matriz de uma família de mulheres, em *As parceiras* (1980), é vítima do jogo sujo da moral patriarcal; dada ainda muito jovem em casamento a um homem bem mais velho, condenada à maternidade precoce, numa aparente fatalidade biológica que mascara as normas culturais, encontra na loucura e no suicídio a única salvação. A família e a instituição do casamento – “O beco sem saída, onde todas nos encolhíamos”¹² – são frequentemente questionadas. As regras do jogo social, nesses contextos, vitimizam a mulher, que representa sempre o lado fraco, o lado esquerdo. A dominação masculina aí se faz presente até mesmo na violência corporal a que é submetida a jovem e imatura Catarina.

Em *A asa esquerda do anjo* (1981), já citado por nós, embora a família continue sendo o espaço privilegiado, o problema maior se concentra na crise de identidade da narradora, provocada pelas práticas sociais, repressoras e sufocantes. Existe no romance um aparente matriarcado, onde a figura de Ursula Wolf, mimeticamente, reproduz a estrutura desgastada da ordem patriarcal; daí ser esta personagem, em grande parte, a responsável pelos conflitos da narradora. A transgressão de Anemarie, o ídolo da família, fugindo de casa para viver com o tio adúltero, aponta para a única saída em termos de realização; mas ao mesmo tempo, sua volta, doente de câncer, dez anos depois, representa a punição infalível. Daí, a

¹² LUFT, 1980. p. 48.

narradora optar pelo modelo asséptico e rigoroso de Frau Wolf, como uma couraça protetora, como já tivemos oportunidade de mostrar. A identidade não foi resgatada, a *persona* assumida pela imposição das práticas sociais anulou qualquer possibilidade de individuação.

Em *Reunião de Família* (1982), Alice, a protagonista, aparentemente satisfeita com seu “destino de mulher”, entra em crise por ocasião de uma reunião de família na casa do pai. A família de origem, marcada pela tirania paterna, é o espaço do desamor e da repressão; sem mãe, Alice se entrega ao jogo do espelho onde encontra a Alice alada, criação da fantasia infantil, que ameaça retornar na fase adulta, denunciando a insatisfação da esposa/mãe/dona-de-casa. Diz a narradora:

Mais tarde me acomodei na vida; casada, sossegada, marido e filhos para cuidar, o serviço doméstico e a rotina, tanto trabalho, esqueci o jogo; não precisei mais dele.
Ou perdera o segredo de jogar?
Mas ultimamente tenho pensado em pôr um espelho grande na sala.¹³

O “destino de mulher”, apesar de insatisfatório, é um referencial seguro; aqui, as relações de gênero estão bem esquematizadas, com todos os papéis distribuídos. Não há erro. A reunião de família, que paradoxal e ironicamente põe a nu os desejos reprimidos, desencadeia, ou melhor, torna visível os conflitos. Depois de um jantar tumultuado por violentas acusações contra Alice, a coitada, o dia seguinte representa o retorno à rotina. Diz a narradora: “Estou aliviada: logo pegarei o táxi, entrarei no ônibus, chegarei em casa a tempo de preparar o almoço e fazer os serviços normais de uma Segunda-feira.”¹⁴ Como em Clarice Lispector, o espaço doméstico anestesia e protege do perigo de viver...

¹³ LUFT, 1982. p. 38.

¹⁴ LUFT, 1982. p. 123.

Em *Quarto fechado* (1984), talvez o mais opressivo de todos os seus romances, a morte é o princípio organizador da narrativa. No velório do filho suicida, Renata inicia o percurso em busca de sua identidade perdida com o casamento. Pianista de sucesso, abandonou a carreira artística para atender às exigências da vida doméstica; a personagem Ella, de nome ambíguo, é seu duplo, personificando a morte e os desejos reprimidos. Carolina e Camilo, os filhos gêmeos, imagens da divisão interior de Renata, acabam sendo um só, através da morte de Camilo e da mais perfeita identificação de Carolina com o irmão. A personagem grotesca nomeada Mamãe pode ser vista como uma denúncia da instituição patriarcal. Ela não é uma mãe individualizada – “ser mãe de Ella era ser mãe de nada”, – diz a narradora – isto é, era apenas cumprir as obrigações, acomodada à vida doméstica sem esperar por dias melhores. São muito reveladoras as palavras sobre a repressão sofrida pela personagem: “Numa trilha como a sua, parar era perigoso: os pensamentos se acumulavam; se a represa rebentasse o que saltaria lá de dentro?”¹⁵

O último romance da década de 80, *Exílio* (1987), narra a trajetória de uma mulher que, depois de um casamento desfeito, encalha na Casa Vermelha, espaço dos transgressores. Num momento de profunda crise existencial, tenta recompor sua vida com outro homem, mas não tem coragem de assumir o filho doente do amante e acaba enredada nos fantasmas da infância sofrida e mal amada. A questão da profissionalização da mulher aparece como um dado desestabilizador do equilíbrio familiar; obstetra dedicada à carreira, a protagonista é obrigada, muitas vezes, a abandonar marido e filho em função do trabalho. O sentimento de culpa, imposto pelo jogo cultural, contribui para a crise interior; com relação ao filho, diz a narradora:

Passei noites torturada, lembrando o quanto o negligenciara. Era Marcos quem, com um trabalho menos absorvente, lhe dava banho

¹⁵ LUFT, 1982. p. 120.

quando a babá não estava; era Marcos quem lhe contava histórias para dormir; era Marcos quem o levava a passear quando eu estava cansada demais.¹⁶

Enfim, era Marcos quem fazia tudo aquilo que a ordem patriarcal atribui à mulher...

A Sentinela (1994) e *O ponto cego* (1999) representam uma mudança significativa quanto à solução do conflito dramático. No primeiro, como já dissemos, a personagem narradora, depois de uma infância e adolescência sofridas, seguidas por perdas e desencontros, encontra seu rumo inaugurando uma tecelagem. O simbolismo de tecer os fios para a construção da tapeçaria/narrativa aponta para a construção de uma nova identidade, agora livre das amarras de gênero. É sintomático o fato de Nora, de início tão rigorosa em suas cobranças com o filho Henrique, aceitar, no presente da enunciação, as escolhas dele tanto profissionais quanto de gênero. Diz ela:

Estou no coração de um ciclo que se fecha; eu sou o mar, com peixes e medusas, sou a viagem também. Não há garantias, não existe segurança; alguma vez é preciso a audácia de se jogar; de delirar, como Henrique, neste momento, jogando alto sua música pela noite, com pedaços de entranhas, de pensamento, de coração, meu filho parindo a si mesmo como mãe alguma é capaz de fazer.¹⁷

A segurança que o esquema fixo das relações de gênero propicia é desfeita em benefício do imprevisível, da "audácia de se jogar", do perigo de viver; e a vida se torna rica e plena: "Distendo braços e pernas, deitada de costas respiro como quem emerge de um mergulho. Amanhece pela janela aberta; gosto de dormir assim, exposta ao céu."¹⁸

Em sua Dissertação de Mestrado, "Um palco pós-moderno na narrativa de Lya Luft", Carlos Magno Santos Gomes estuda *O quarto fechado*, *A sentinela* e *O ponto cego*, sob a ótica das relações de

¹⁶ LUFT, 1987. p. 51.

¹⁷ LUFT, 1994. p. 162-163.

¹⁸ LUFT, 1994. p. 12.

gênero e das teorias sobre a pós-modernidade. Ele mostra como Nora, com sua postura de atrevimento e de desembaraço, consegue mudar as regras de seu destino, representando uma evolução no percurso da mulher na narrativa de Lya Luft.

O ponto cego faz uma explícita condenação do patriarcado. Narrado por um menino estranho, que se nega a crescer para não fazer parte do desagradável mundo adulto, o drama tem um desfecho significativo com a partida da Mãe, sempre submissa ao poder do Pai.

Aos poucos ele foi-se acalmando – ou fingindo que. Acho que na sua cabeça minha Mãe voltaria, em breve ou algum dia, pois ele não poderia imaginar que, tão submissa sempre, tivesse rompido o cabresto e disparado pela vida num caminho só dela.¹⁹

Este romance faz a paródia do estereótipo da família patriarcal, recorrendo a textos grotescos como estratégia crítica. A propósito dele, diz Carlos Magno:

O ponto cego descreve um lar problemático, o Menino doente situa-se à margem do sistema patriarcal, com uma linguagem pós-moderna cheia de ambigüidades. Além do espaço social, essa obra também discute o processo da escrita e da voz que articula novos conceitos voltados para a diferença.²⁰

O narrador Menino banaliza os valores androcêntricos e, desta forma, desconstrói a família patriarcal: “Para mim meu Pai era um deus, pois comandava os destinos, e minha Mãe o servia”.²¹ A adesão infantil às normas prescritas tem uma função parodística e, portanto, desconstrutora, reforçada por certas declarações do Menino: “Eu não queria ser como meu Pai, que pensa que tudo controla mas deixa escapar o essencial”.²² Na realidade, o Menino como outras

¹⁹ LUFT, 1999. p. 147-148.

²⁰ GOMES, 2000. p. 14.

²¹ LUFT, 1999. p. 67.

²² LUFT, 1999. p. 16.

personagens de Lya, buscam uma identidade desvinculada dos arquétipos da sociedade patriarcal e isso elas conseguem ao refazer sua trajetória, identificando seus conflitos e tomando consciência de si.

Em seu clássico e tradicional ensaio "A personagem de ficção", Antonio Candido nos fala sobre a importância da personagem dentro da estrutura narrativa:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.²³

Essa importância nos leva, freqüentemente, ao erro, diz ele, "de pensar que o essencial do romance é a personagem", quando é a "construção estrutural" a responsável pela eficácia estética de uma obra. Mas a aceitação da "verdade" da personagem é fundamental, pois ela "vive o enredo e as idéias, e os torna vivos".²⁴

Lya Luft, em seus textos reflexivos, se ocupa com o processo de criação de suas personagens. Em *O rio do meio*, há um capítulo intitulado "Eu falo de mulheres e destinos", onde ela se questiona sobre o trabalho de seleção dos traços configuradores da personagem. Seria interessante acompanhar parte desse texto que remete não só à questão da lógica da personagem, mas também à realidade nem sempre visível.

Pensei muito tempo em como escrever sobre o que imaginava ser uma mulher simples: dessas que vejo na feira, com varizes nas pernas e sacolas de verduras nas duas mãos, arqueadas ao seu peso; que conversam entre si falando alto, trocam receitas ou perguntam por parentes enfermos; essas que gastam toda a sua energia em desvelos com a família, e se pensam em si em outros termos além disso, nunca revelam.

Tentei um personagem assim, mas quando comecei a fantasiar sobre a minha simples dona-de-casa só conseguia pensar: e se essa, a minha, for uma *falsa* pacata dona-de-casa? Se tiver dentro de si um

²³ CANDIDO, 1976. p. 53-4.

²⁴ CANDIDO, 1976. p. 54.

universo diabólico? Se quiser ardentemente ser outra: sensual, perversa e irresponsável, soltando emoções como tentáculos pelos interstícios do que parece controlado? (sic)²⁵

A personagem Alice de *Reunião de família* é o resultado desse questionamento. Diz 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.”²⁶ Em sua infância sem mãe, entregue ao despotismo de um pai tirânico, descobre o jogo do espelho, onde surge outra Alice, criação de sua fantasia. Casada e aparentemente enquadrada no “destino de mulher” esquece a Alice “alada” que, no presente da enunciação, ameaça retornar. Em *O rio do meio*, é a autora que confessa: “Eu quis inventar uma alma sem perplexidades; mas uma força maligna insinuava-se no texto, Alice de um espelho funesto.”²⁷

Essa divisão interior, de que a personagem Alice é um exemplo bem acabado, ocupa as reflexões da autora que, dessa forma, sugere a dualidade imanência / transcendência tão trabalhadas por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. Todo ser humano tem a vocação da transcendência, cuja realização depende de condições favoráveis. Ou ela se realiza, é objetivada, e o ser humano ultrapassa os dados imediatos; ou se frustra, por motivos vários, não ultrapassando o nível dos fatos. Não poder atingir a transcendência significa viver em imanência. A rotina doméstica, tão bem representada por Clarice Lispector em alguns de seus textos, faz parte da imanência. A experiência de vida de Lya Luft lhe ensinou que “as mais domésticas mulheres podem ser criaturas divididas” entre a segurança do ritual familiar e os desejos de outros horizontes.

Essa divisão interior faz parte não só de suas personagens mas aparece em *Histórias do tempo* como uma condição do ser humano, sobretudo do gênero feminino. Esse livro oscila entre um texto de

²⁵ LUFT, 1996. p. 47.

²⁶ LUFT, 1982. p. 13.

²⁷ LUFT, 1996. p. 48.

auto-ajuda e uma reflexão um tanto ficcionalizada sobre a subjetividade feminina. Diz ela, num balanço final: “meu livro são dois livros entrelaçados na dúvida e na descoberta, na realidade e na imaginação, na criação e na mera constatação”²⁸ A dualidade inventado/vivido comparece no poema que abre a obra:

Assim crio a mentira da vida
E a verdade do sonho,
E ponho meu nome,
E afirmo
– e assino.²⁹

Sua marca fundamental é a dualidade que se substancia na criação de duas personagens (?) Medésima (“a que vive, a que narra”) e Altéria (“a que se debate e a que voa”).³⁰ Esse ser dividido lembra *Mulher no espelho* de Helena Parente Cunha (1983); mas enquanto aqui a divisão provocada por uma educação castradora e repressiva se resolve no final através da fusão das duas (“Ela sou eu. Eu sou ela. Somos apenas uma”), em Lya Luft as personagens são complementares, impedindo o tédio da mesmice e a loucura do sonho.

Sou eu essa mulher? São duas, sou duas.
A que abre braços e pernas e se derrama de dentro do obscuro
caldeirão das minhas fantasias, eternamente transgressora.
E esta outra que aqui parece viver, andar, rir, amar, escrever –
sempre cumpridora, tentando descrever a sua concretude.³¹

Altéria é a salvação de Medésima, que sem a loucura transgressora da outra não suportaria o tédio da mesmice rotineira.

Secreta Mirada é um hino não só ao amor, mas sobretudo à vida, àquela “capacidade de recuperação, de sonhos e novos projetos”.³² Diz a autora que se trata de uma mistura de

²⁸ LUFT, 2000. p. 167.

²⁹ LUFT, 2000. p. 11.

³⁰ LUFT, 2000. p. 21.

³¹ LUFT, 2000. p. 28.

³² LUFT, 1997. p. 59.

reflexões pessoais, depoimentos de terceiros, observações e também pensamentos e experiências de personagens dos meus vários romances. Portanto fala de amores fictícios – que podem englobar algum amor real.³³

Mais uma vez a alquimia do “inventado” e do “vivido”... Ele se destaca no conjunto da obra de Lya por se dedicar a um tema senão ausente, pelo menos visto por um viés redutor. Suas personagens não vivem grandes paixões e quando se entregam a seus parceiros, como esposas e amantes, o resultado é sempre desastroso. Nora, de *A Sentinela*, só depois de romper com as amarras de uma ligação tormentosa, consegue se encontrar e construir um projeto de vida. Sua carência afetiva, resultado de uma infância mal amada, faz da relação amorosa o centro de sua vida:

Tudo o que *eu queria* era alguém que fosse o centro de minha vida, e que por sua vez girasse em torno de mim. Tendo me sentido sempre em segundo plano, fazia do casamento, casamento com João, uma idéia de paraíso. Agora eu ia brincar de rainha, rainha para alguém como ele. (sic)³⁴

A expectativa criada entorno da relação se frustra e Nora se sente, mais uma vez, rejeitada. Só quando se entrega à vida, livre das relações de gênero e de dependências afetivas, atinge o estágio da disponibilidade existencial, onde tudo pode acontecer: “Não sei nada, e isso me alivia enormemente: não preciso saber.”³⁵ Em *Exílio*, o fracasso da relação amorosa se deve à traição do marido e mais uma perda vem se juntar à carga de sofrimentos da protagonista:

A dor, a dor; noites andando pela casa, como louca; reconciliações fracassadas; ciúme degradante, humilhação, desconfiança; descobrir que, apesar de toda a boa vontade dos dois, alguma coisa se rachou: para sempre.³⁶

³³ LUFT, 1997. p. 13.

³⁴ LUFT, 1994. p. 82.

³⁵ LUFT, 1994. p. 162.

³⁶ LUFT, 1987. p. 128-129.

Renata, pianista famosa, protagonista de *Quarto fechado*, se deixa conquistar por Martim – “Logo que a vira num palco, soubera: tem de ser minha.”³⁷ – mas sendo ele um homem simples, do campo, a relação não se mantém.

Mas Renata era de outro mundo: para ela, tudo seria difícil. Depois da paixão inicial, em que se entregara a ele, sedenta, passara a se encolher: a vida a dois não parecia fazer-lhe bem. Enredava-se em tristezas inexplicáveis, era irritadiça, nervosa. Teria saudades da carreira interrompida no auge? Para Martim, nenhum sucesso poderia ser melhor, mais saudável, do que uma casa, uma família, coisas úteis a fazer. Era disso que uma mulher precisava.³⁸

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, dedica todo um capítulo ao drama da mulher amorosa, aquela que faz do amor o objetivo de sua vida. Escrito na década de 40, esse livro incorpora a cultura da época, alvo da crítica da autora. Ela mostra que o fato de o amor ser apenas uma das ocupações na vida do homem, enquanto é a própria razão de ser da mulher, não se explica por uma lei da natureza. É uma questão cultural; pois todo o indivíduo que é sujeito tem a vocação da transcendência, ampliando seus domínios sobre o mundo. Mas um ser votado à imanência, fechado em seu pequeno mundo, não atinge essa realização; é o que acontece (acontecia?) com muitas mulheres que, condenadas à dependência, fazem do amado um deus, aniquilando-se diante dele. E Simone de Beauvoir, com seu discurso doutrinador, declara:

No dia em que for possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma mas para se encontrar, não para se demitir mas para se afirmar, nesse dia o amor tornar-se-á para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. Enquanto isso não acontece, ele resume sob sua forma mais patética a maldição que pesa sobre a mulher encerrada no universo feminino, a mulher mutilada, incapaz de se bastar a si mesma.³⁹

³⁷ LUFT, 1984. p. 42.

³⁸ LUFT, 1984. p. 42.

³⁹ BEAUVOIR, 1980. p. 438, v. 2.

Se a leitura da obra de Lya Luft nos levou ao texto de Simone de Beauvoir é porque, apesar da distância no tempo, os romances de Lya questionam e, em alguns casos, condenam certas práticas sociais, que impedem a plena realização da mulher. Suas personagens femininas – “Eu falo de mulheres e destinos”⁴⁰ – quase todas enredadas nos “laços de família”, buscam a construção de outras identidades que não aquelas marcadas pelo “destino de mulher”. As protagonistas dos romances da década de 80 não atingem esse objetivo, embora o romance *Exílio* prenuncie uma saída. Só Nora e a Mãe, personagens dos romances da década de 90, dão a volta por cima das relações de gênero e das amarras do patriarcado.

As indagações e perplexidades, presentes nos textos ficcionais, se solucionam nos textos reflexivos, onde a autora explicita os procedimentos adotados. Aí ela fala sobre a origem de suas personagens: “Brotam do que chamo o caldeirão das bruxas: a memória do vivido e a minha fantasia.”⁴¹ São projeções de inquietações íntimas, acrescidas de sua experiência de vida. Antonio Candido, falando dos vários tipos de personagens, aponta para um procedimento criativo, que nos faz lembrar as personagens luftianas:

Em tais casos, as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior.⁴²

As personagens de Lya Luft são concebidas não só a partir de sua experiência de vida, mas obedecendo a um intuito simbólico, como arquétipos da condição feminina, onde as Altérias e Medésimas se alternam nos dramas narrados. No livro de poemas, *Mulher no palco*, há um texto que fala por si e pode, sem dúvida, fechar com chave de ouro essas nossas reflexões.

⁴⁰ LUFT, 1996. p. 43.

⁴¹ LUFT, 1996. p. 132.

⁴² CANDIDO, 1976. p. 73.

Num fino traço

Faço o perfil de ninguém.
Quem quer ser alguém
Nesta vida sombria
Parida com sangue e papel?
Mas no círculo que traço,
O nariz, os cinco dedos na ponta do braço,
Donzela esguia ou boneco de engonço,
Limito um novo ser: e me abraço
A mim, no poder de gerar um sinal
Que instaure no nada um todo possível.

Quem faz de nós reis, deuses, réus
Da nossa eterna contradição?
No texto que faço
Separo o nada do nada,
Abrindo o espaço
Da minha interrogação.

Referências Bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v.
- CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1996.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. 2.Ed. São Paulo: Art Ed., 1985.
- GOMES, Carlos Magno Santos. “Um palco pós-moderno na narrativa de Lya Luft”. Dissertação de Mestrado: UnB. Brasília, 2000.
- LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- LUFT, Lya. *A mulher no palco*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- LUFT, Lya. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LUFT, Lya. *Exílio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- LUFT, Lya. *Histórias do tempo*. São Paulo: Mandarim, 2000.
- LUFT, Lya. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- LUFT, Lya. *O quarto fechado*. 3.ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LUFT, Lya. *O rio do meio*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- LUFT, Lya. *Reunião de família*. 3.ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LUFT, Lya. *Secreta mirada*. São Paulo: Mandarim, 1997.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Resumo

Esse texto articula a ficção de Lya Luft ("o inventado") e reflexões feitas a partir de suas próprias experiências de vida ("o vivido"). Evidencia-se, aqui, a perfeita coerência existente entre esses livros, sobretudo, no que diz respeito à construção das personagens femininas. Trata-se de seres divididos entre a mesmice da rotina doméstica e a loucura do sonho, isto é, entre a imanência e a transcendência. A leitura crítica dos livros de reflexão acaba por iluminar os textos de ficção, evidenciando as inquietações íntimas da autora.

Resumé

Ce texte joint la fiction de Lya Luft ("l'inventé") et les réflexions faites sur ses propres expériences ("le vécu"). On voit, ici, la parfaite cohérence entre ces livres, surtout, à propos de la construction des personnages féminins. Il s'agit de personnages divisés entre la routine domestique et la folie du songe, c'est-à-dire, entre l'immanence et la transcendance. La lecture critique des livres de réflexion illumine les textes de fiction, rendant plus claires les inquiétudes de l'auteur.