

**DONIZETE A. BATISTA**

**ESPAÇO E IDENTIDADE EM LYA LUFT: EXÍLIO**

**Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Literatura Brasileira, ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadoras: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liana Leão  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Illescas Bueno**

**CURITIBA**

**2007**



Catálogo na publicação

Sirlei R.Gdulla – CRB 9ª/985

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Batista, Donizete A.

B333 Espaço e identidade em Lya Luft: exílio / Donizete  
A. Batista. – Curitiba, 2007  
95 f.

Dissertação (Mestrado) – Setor de Ciências Humanas,  
Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Luft, Lia. 2. Luft, Lia. Exílio. 3. Literatura brasileira – mulheres – gênero. . I. Título.

CDD B869.343

CDU 869.0(81)

## TERMO DE APROVAÇÃO

DONIZETE A. BATISTA

### ESPAÇO E IDENTIDADE EM LYA LUFT: EXÍLIO

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Literatura Brasileira, ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadoras: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liana Leão  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Illescas Bueno  
Universidade Federal do Paraná

Curitiba, de de 2007

*Para Mau, meu segundo sol.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Liana Leão, pelo incentivo e pelos conselhos que me deu durante todo o tempo que foi minha orientadora, os quais só dei importância quando me vi em apuros.

À Professora Doutora Raquel I. Bueno, que se juntou com professora Liana para essa empreitada.

Aos meus pais, que me possibilitaram todos os caminhos possíveis.

À minha irmã Ângela, pelas palavras de encorajamento durante todo o período de pesquisa e trabalho.

A todas as pessoas que passaram pela minha vida e, que de certa forma, me ensinaram alguma coisa.

*A vida é uma tapeçaria que elaboramos, enquanto somos urdidos dentro dela. Aqui e ali podemos escolher alguns fios, um tom, a espessura certa, ou até colocar no desenho.*

*Linhas de bordado podem ser cordas que amarram ou rédeas que se deixam manejar: nem sempre compreendemos a hora certa ou o jeito de as segurarmos. Nem todos somos bons condutores; ou não nos explicaram direito qual desenho a seguir, nem qual a dose de liberdade que podíamos – com todos os riscos assumir.*

Lya Luft, O Rio do meio, p.105

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	ix
<b>ABSTRACT</b> .....	x
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 LYA LUFT NO PALCO</b> .....	4
1.1 VOZES ALHEIAS .....	10
<b>2 O LUGAR DE LYA LUFT</b> .....	27
2.1 AS PERSONAGENS FEMININAS DE LYA LUFT.....	34
<b>3 O SENTIMENTO DO EXÍLIO</b> .....	57
3.1 “VOCÊ É UMA CRIANÇA VELHA OU UM HOMEM PEQUENO?” .....	69
3.2 <i>PATER DOLOROSUS</i> .....	73
3.3 CORPOS NÃO-PADRONIZADOS.....	78
3.3.1 A Moça Loura, a Moça Morena, a Velha e a Mulher Manchada .....	80
<b>CONCLUSÕES</b> .....	88
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92

## RESUMO

O presente trabalho sobre a obra *Exílio* (1987), de Lya Luft, tem como objetivo revelar que os dramas existenciais que cercam as personagens do romance, sobretudo a Doutora, a protagonista, decorrem do choque entre a obediência e imitação às performances instituídas historicamente como inerentes ao gênero feminino e a negação dessas posturas. Para uma apreensão mais ampla do texto, fizeram-se necessário recuperar alguns aspectos relativos ao tempo e espaço da publicação, na década de 1980, dos cinco principais romances de Lya Luft – *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *O quarto fechado* e *Exílio*. Nesse período vimos emergir, com toda força, novas possibilidades de identidade para a mulher.

## ABSTRACT

This research is about the book *Exílio* (1987), of Lya Luft, and it has the aim of revealing that the existential dramas which surround the characters of the romance, specially the doctor ones who is the protagonist of the story, are caused by the shock between the obedience and the imitation of the performance which are historically instituted as inherent to the feminine gender and the denial of these postures. For a better understanding of the text, it was necessary to recover some aspects concerning the time and the space of the publication, in the decade 1980, of the five main romances of Lya Luft: *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *O quarto fechado* and *Exílio*. In that period, we saw strongly emerge new possibilities of identities for the women.

## INTRODUÇÃO

Em um determinado momento da narrativa do livro *Reunião de família* (1982), de Lya Luft, a personagem protagonista, Alice, utiliza bolinhas de pão para contabilizar os lugares à mesa. Cada bolinha representa um integrante da família e sua respectiva posição na mesa:

Fico sozinha à mesa, fazendo bolinhas de miolo de pão. Vou ajeitando algumas sobre a toalha, este é o pai; esta é Evelyn; aqui fica Renato; ali Aretusa; aqui Bruno; esta sou eu.  
Um lugar vazio: minha mãe.<sup>1</sup>

A última frase do trecho parece diluída no todo da obra; no entanto, ela adquire uma significativa força se analisada dentro da produção literária de Lya Luft, sobretudo os romances produzidos na década de 1980.

O “lugar vazio” é o elemento que permeia todas as obras de Lya Luft. Entretanto, em *Exílio* (1987), o romance escolhido para o exercício analítico desta dissertação, ele recebe um acabamento estético que faz com que a referida obra se sobressaia sobre as demais.

O sentimento de ausência materna é marcado, sobretudo pela paradoxal presença da mãe. É a presença fantasmagórica dessa mãe ideal, constituída em nossas subjetividades e insistentemente pregada pelos discursos hegemônicos, que vai aprofundar ainda mais o abismo em que se encontram as personagens luftianas.

Para a compreensão desses e outros elementos do romance em análise, acompanhamos as reflexões de alguns teóricos, em especial as concepções de romance e os aspectos primordiais para sua produção.

Mikhail Bakhtin não está diretamente presente neste trabalho, mas é inegável sua influência sobre as concepções de romance, que, de certa maneira, orientam este texto.

---

<sup>1</sup>LUFT, Lya. **Reunião de família**. São Paulo: Siciliano, 1991. p.121.

Para ele, o romance é um gênero moderno em que “diferentes vozes sociais se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto”<sup>2</sup>. Nessa perspectiva, o que singulariza o romance, de acordo com João Luiz Fiorin, é que ele “exibe o interdiscurso, enquanto outros discursos sociais o ocultam”<sup>3</sup>.

Assim somos autorizados a exibir os interdiscursos, ou seja, as diferentes vozes que constituem o romance. Buscamos, por exemplo, as vozes históricas que moldaram um comportamento de mãe, um padrão construído a ferro e fogo pelas instituições hegemônicas. Para esse resgate contamos com os trabalhos de Mary Del Priore, pesquisadora brasileira, e de Elisabeth Badinter, historiadora francesa.

Somam-se, ainda, as importantes reflexões de Stuart Hall sobre a formação de identidade. Para Hall, as identidades não são fixadas no nascimento<sup>4</sup>, são *constructos* sociais, pois “emergem do interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mas o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica”<sup>5</sup>.

Essas contribuições teóricas prestaram-se, igualmente, a orientar a estrutura de apresentação da análise aqui proposta. Assim, o trabalho encontra-se dividido em três capítulos.

---

<sup>2</sup>FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1997. p.234

<sup>3</sup>FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba (PR): UFPR, 1996. p.139.

<sup>4</sup>HALL, Stuart. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p.28.

<sup>5</sup>HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p.109.

No Capítulo 1, apresentamos um panorama da produção de Lya Luft, bem como alguns aspectos de sua biografia. Em seguida, Capítulo 2, mostramos alguns elementos pertinentes a sua produção, localizados na década de 1980. No Capítulo 3, procuramos investigar, à luz das teorias apresentadas no capítulo anterior, cada um dos hóspedes da Casa Vermelha.

## 1 LYA LUFT NO PALCO

O título acima talvez não faça sentido para muitos leitores deste trabalho. Entretanto, procuramos contemplar também leitores que desconhecem as obras de Lya Luft. Leitores fiéis são arregimentados sob diversas formas. Assim diz Vanessa Kukul, professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Centro Oeste, ao falar de seu primeiro contato com a obra de Lya Luft

Percorrendo livrarias, sebos e bibliotecas, notamos que nem todos os livros nos chamam a atenção. Alguns certamente passariam despercebidos se não tivéssemos ouvido ou lido um comentário a seu respeito. Outros nos chegam às mãos por serem obra de um autor já conhecido e amado. Enfim, elegemos os livros de diversas formas. Uma das formas que mais provocam a nossa curiosidade, entretanto, é aquela na qual o título do livro nos agarra e nos retém como uma chave interpretativa. Num desses olhares deparei-me com a obra intitulada *O quarto fechado*, de Lya Luft.<sup>6</sup>

Acreditamos que neste texto encontram-se diversas formas de instigar e convidar o leitor comum a tornar-se um leitor especial de Lya Luft. Esse convite pode surgir no momento em que ele se debruça sobre as vozes ao redor da produção de Lya Luft, ou no mergulho que fazemos em *Exílio*, um dos seus mais movediços e densos trabalhos. E nada impede que essa curiosidade seja atiçada pela descoberta de alguns aspectos da vida e produção da autora.

Lya Luft, nascida em 15 de setembro de 1938, em Santa Cruz do Sul, pequena cidade de colonização alemã no Rio Grande do Sul, iniciou sua carreira como tradutora. Como fora educada dentro de uma tradição alemã, domina o idioma, além do inglês. Por essa familiaridade com dois idiomas pôde versar para o português obras de Virginia Wolf, Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke. Deste último, diz a autora, recebeu uma enorme influência, bastante visível, sobretudo, em sua produção poética, diz ela:

---

<sup>6</sup>KUKUL, Vanessa. **O quarto fechado, de Lya Luft**: uma ilha que emerge da noite. Assis, 2005. Dissertação (Mestrado) - UNESP. p.13.

Günter Grass. E Rilke. É um autor que leio sempre. Tenho uma edição de poemas em papel de seda que meu pai me deu quando eu era adolescente. Uma coisa que agrada tão imensamente por tanto tempo tem a ver com uma afinidade. É a coisa do "belo sinistro", o que tem muito a ver com a minha literatura. Tem muito a ver, também, com o "belo sinistro" dos contos de fada. Não quer dizer que Rilke tem a ver com os contos de fada. Os contos de fadas nórdicos são todos belos e terríveis. Os personagens sofrem muito, todo mundo tem que pagar um preço horrível para ser feliz. Aquela coisa que é bonita, mas também meio ameaçadora. Tem um pouco desse "belo sinistro" em Rilke, também, e tem muito na minha literatura. Fecha uma coisa dele comigo que eu gosto imensamente.<sup>7</sup>

Ela é uma dessas raras autoras que conseguiram galgar um espaço importante no cenário literário brasileiro. Hoje, com uma carreira consolidada, Lya se considera ainda uma tradutora. Segundo Lúcia Osana Zolin<sup>8</sup>, Lya Luft tornou-se uma escritora canônica dentro do contexto da literatura brasileira, uma autora cujo estilo é seguido e imitado por jovens escritores, motivando cada vez mais temas de dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Ao visitarmos a totalidade de sua produção, Lya Luft se revelou uma autora inquieta, que não consegue se acomodar em apenas um gênero literário. A autora percorreu quase todos eles: crônicas, ensaios, poemas, romances. No prefácio de seu último livro, *Em outras palavras* (2006), diz que, para preparar esse trabalho, uma coletânea de textos produzidos para a revista *Veja*, precisou interromper o projeto de um livro de contos<sup>9</sup>, gênero ainda inédito na carreira da autora.

Aliás, não é raro que autores, no princípio de sua jornada literária, se aventurem em um número maior de gêneros, até o momento de acertarem este ou aquele gênero que se sentem mais a vontade. Machado de Assis, por exemplo,

---

<sup>7</sup>Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1437528,00.html>>. Acesso em: 21 mar. 2003.

<sup>8</sup>ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Londrina: UEL, 2004. p.256.

<sup>9</sup>LUFT, Lya. **Em outras palavras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

arriscou-se escrever alguns poemas, mas percebeu que o romance era o gênero que lhe possibilitava destilar sua fina ironia de maneira mais completa.

Optamos por apresentar seus trabalhos não em uma ordem cronológica, mas mais ou menos agrupados em gêneros literários: poema, crônicas e ensaios e, finalmente, seus romances.

O primeiro livro de poemas de Lya Luft, *Canções do Limiar* foi escrito em 1964; nesse momento, ela vivia uma intensa relação com Pedro Celso Luft. A paixão era tão fulminante que Pedro Celso Luft, irmão da ordem marista, abandonou a batina para viver com a autora. *Flauta Doce* seria o seguinte trabalho de Lya; é um livro de poemas publicado em 1972.

*Mulher no Palco*, de 1984, traz muito do “belo sinistro”, o elemento presente nas obras de Rilke que mais a impressiona. O livro é um deleite tanto para os leitores não familiarizados com o universo da autora como para aqueles iniciados em Lya Luft. Pela leitura, é possível reconhecer traços de suas personagens romanescas. Essa mulher no palco, exposta, exhibe todo o seu universo por meio de uma linguagem extremamente metafórica. Bichos de seda, álamos, sótãos, anêmonas, são alguns dos elementos presentes nesta obra.

Lya Luft afirma que ela busca em seus poemas “dar forma a essas reflexões sobre os temas de seus romances<sup>10</sup>”. A autora confessou que, ao escrevê-los, criava poemas nas margens. Dessa forma, *Mulher no palco* é uma espécie de extensão da voz dessas criaturas.

Em 1988, publicou *O lado fatal*. O livro é assumidamente uma homenagem prestada a seu segundo marido, Hélio Pellegrino. Foi um casamento curto, interrompido pela morte prematura dele em 1988. A história curiosa acerca dessa relação é que

---

<sup>10</sup>COSTA, Maria Osana de Medeiros. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume, 1996. p.165.

Hélio foi apresentado a Lya Luft por Nélide Piñon<sup>11</sup>. em um congresso de escritores, no Rio de Janeiro.

*Secreta Mirada* (1997) é um livro que mescla poemas, crônicas e pequenos ensaios. A obra já antecipa alguns elementos que estarão muito evidentes em *Perdas e Ganhos*, ou seja, no livro, Lya constantemente se impõe, despe-se das máscaras poéticas e fala diretamente ao leitor.

Sua última investida em poesia foi o livro *Para não dizer adeus* (2005). Pode-se afirmar que texto revela um trabalho de hibridismo de dois de seus livros. Une a temática densa de *Mulher no palco* com temas mais éticos e objetivos de *Perdas e Ganhos*.

Concorrendo à carreira de poeta, Lya também se arriscou na produção de crônicas e ensaios. Sua primeira publicação desse gênero foi o livro *Matéria do Cotidiano* (1978). Em 1996 publicou o *Rio do Meio*, livro de ensaios, ganhador no mesmo ano do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes. No livro Lya discorre sobre o ofício de escrever. Nesse trabalho a autora maneja com maestria um estilo muito franco e direto. Entre outros tantos assuntos, questiona algumas das chaves interpretativas utilizadas pela crítica literária para estudá-la. A autora revela um pouco do processo de criação de histórias, personagens.

Se escrevo sobre a vida com seus encontros e desencontros, também falo de homens e mulheres. Minhas interrogações provavelmente não têm resposta adequada, como a maior parte das coisas desta vida nossa – por isso mesmo material inesgotável para a arte.<sup>12</sup>

Em um outro momento ela diz que não escreve com “doçura”, adjetivo atribuído a textos de mulheres, e que não busca compor seu texto com vigor de homem, pois ela quer “escrever com o vigor de uma mulher”<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup>FARIA, Álvaro Alves de. **Palavra de mulher**. São Paulo: Senac, 2003. p.129.

<sup>12</sup>LUFT, Lya. **O rio do meio**. São Paulo: Mandarim, 1996.

<sup>13</sup>FARIA, op. cit., p.123.

Em *Histórias do Tempo* (2000) utiliza uma linguagem que se aproxima da poesia (uma de suas mais evidentes características como cronista) para falar de temas introspectivos, mesclando também assuntos que incomodam muito a autora: mudanças nos padrões de comportamento, a ditadura da moda, a angustiante busca da beleza eterna conquistada a bisturis, cirurgias dolorosas e cremes caríssimos. A família, a morte, a solidão são outros temas presentes nessa obra. Lya termina e inicia seu livro com uma afirmação “eu quero o delírio”.

Em 2003 publicou a obra que lhe deu uma espantosa visibilidade. Sucesso imediato de público o livro *Perdas e ganhos*, um amálgama entre ensaio, crônica e poesia. A mistura foi bem ao gosto do público, tanto que o livro figurou entre na lista dos mais vendidos durante oito meses, desbancando o até então imbatível mago Paulo Coelho<sup>14</sup>. Tamanho sucesso fez com que Lya ficasse em evidência na mídia. Passou a ser convidada a participar de programas de entrevistas, debates e programas de auditório voltados para o público feminino.

O início de sua jornada na produção de romances começou quando sofreu um acidente gravíssimo de automóvel no final da década de 1970. A presença tão intensa da morte foi fator definitivo para que Lya entrasse no mundo da ficção. Antes já havia enviado uma série de contos para seu editor. Ele os devolveu dizendo que, se os elementos presentes fossem costurados em uma única narrativa, dariam um romance. Então, em 1980, publicou seu primeiro livro, *As parceiras*, uma obra de fôlego considerável e que já antevia todos os elementos que se tornariam marca na sua produção romanesca: mulheres vítimas de seu destino implacável, acometidas por tragédias familiares. Na tentativa vã de mudar suas trajetórias, mergulham numa espécie de exílio, um exercício constante de rememorar o passado e tentar alterar seus passos futuros. Ao redor dessas personagens bailam seres bizarros, deformados, quase caricaturais. Sobre o esse universo e a forma como eles surgem na sua obra, Lya diz:

---

<sup>14</sup>VEJA, abril, 1843, ano 37, n.9, 3 de março de 2004, p.69-70.

Sou dos que escrevem como quem assobia no escuro: falando do que me deslumbra ou assusta desde criança, dialogando com o fascinante – às vezes trevoso – o que espreita sobre nosso ombro nas atividades mais cotidianas. Fazer ficção é vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo, misturados com minha imagem refletida na superfície.<sup>15</sup>

Seguiram-se depois de *As parceiras* (1981) *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de Família* (1982), *O quarto fechado* (1984), pela primeira vez utiliza um narrador em terceira pessoa, mas mesmo assim, ainda promove, com extrema crueldade, uma devassa na intimidade dos personagens desse romance. Logo depois, a obra que consideramos uma de suas produções mais maduras, *Exílio* (1987). *A sentinela* (1994), *O ponto cego*, de 1999; este último traz como inovação na obra luftiana a mudança de foco narrativo. Se na maioria de sua obra somos conduzidos pelas mãos de mulheres, nesse romance, é pelos olhos de uma criança que desvelamos as tragédias familiares.

*Mar de dentro*, livro de memórias (2002), é uma obra cuja origem já havia sido sinalizada no segundo capítulo de *Rio do Meio*. Em *Mar de dentro*, a autora esmiúça sua infância: mostra-nos a conturbada relação com a mãe; uma mulher que não dava muito ouvidos às reinações de Lya menina, para ela criança não poderia desafiar as ordens postas pelos adultos, pois “criança não tem querer<sup>16</sup>”. Assim como suas personagens, Lya Luft também nos revela seu lado “esquerdo” nessa obra, pois não se sentia a vontade fazendo atividades tipicamente de meninas:

Eu sabia que nunca seria uma dessas meninas que bordavam lindamente, aprendiam a cozinhar e tocavam piano enquanto a família aprovava balançando a cabeças nos sofás.<sup>17</sup>

O livro possui suas qualidades, Lya mostra um estilo limpo, bastante distante dos cenários caóticos e conturbados de seus romances.

---

<sup>15</sup>LUFT, **O rio do meio**, p.13.

<sup>16</sup>LUFT, Lya. **Mar de dentro**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.38.

<sup>17</sup>LUFT, **Mar de dentro**, p.88.

Outro aspecto que vale salientar na obra ficcional de Lya Luft é o seu diálogo permanente com os contos de fadas. Lya fora educada lendo as histórias dos irmãos Grimm. Muitos textos, de uma forma ou outra, recuperam esses elementos fantásticos dos contos maravilhosos, entendam que essa retomada não implica uma visão simplista e piegas da vida, mas nos traz a atmosfera lúgubre, gótica dos contos de Grimm e Andersen. Em *As parceiras*, Catarina, a matriarca da família, nos lembra Rapunzel presa no alto da torre. A história da rainha exilada é constantemente recuperada pela Doutora em *Exílio*, na mesma obra, há muitas referências ao conto da Branca de Neve e sua Madrasta.

Apesar dos assombros de sua infância ainda ecoar no seu universo ficcional, e de toda a influência que recebeu dos irmãos Grimm e de Andersen<sup>18</sup>, a autora só escreveu um livro infantil *Histórias da bruxa boa* (2004), o livro se constitui de cinco histórias que Lya contava para sua neta.

## 1.1 VOZES ALHEIAS

Este trabalho tem como foco de análise o livro *Exílio*, de Lya Luft. Entretanto, acompanhando as palavras de Foucault sobre a natureza da obra literária, para quem o livro sempre se encontra preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: “nó em uma rede [...] sua unidade é variável e relativa.”<sup>19</sup>; fez-se necessário sondar as inúmeras vozes ao redor de Lya Luft, sejam elas vozes da crítica literária – especificamente, a vertente feminista da crítica –, vozes presentes no próprio trabalho de Lya Luft, vozes que dialogam intermitentemente com outros textos – da própria Lya Luft e de outros autores – com seu espaço e com o seu momento.

---

<sup>18</sup>CANUTO, Tânia Lamenha Moreira. **As autobiografias fictícias em Lya Lutt**. Alagoas, 1993. 75p. Dissertação (Mestrado) - UFAL. p.10.

<sup>19</sup>FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.26.

Somos feitos da mesma matéria dos livros; constituímo-nos de muitas leituras (sejam elas de livros ou não), de muitos discursos. Quando tomamos um livro nas mãos, nossa leitura nunca é solitária, ao nosso lado estão somadas outras tantas palavras, ecos de outros livros.

A experiência de reler um livro nunca se assemelha à primeira leitura, a imagem do homem que nunca pode mergulhar no mesmo rio duas vezes é válida também para os livros. Quando mergulhamos uma segunda vez nos livros que já lemos, não somos a mesma pessoa e, por esse motivo, os livros também se tornam outros. Livros vão sendo por nós enriquecidos, inflando, acompanhando, de certa forma, nosso crescimento.

Assim, se na primeira leitura alguns aspectos presentes na obra nos chamam a atenção, outros nos escapam, e, quando, na tentativa de recuperar o frescor da primeira leitura, podemos perceber aspectos antes ignorados, nosso repertório de leitura havia se tornado mais complexo.

Barthes<sup>20</sup> sugere que há dois regimes de leitura: um ignora os jogos da linguagem; o outro não deixa passar nada. É como se tivéssemos duas peneiras: uma com malhas maiores, que somente retivessem os grãos grandes e outra com malhas menores, que retivessem até os mais minúsculos dos grãos. Tentaremos, ao longo desta dissertação, utilizar a rede de malha fina de que Barthes fala; procuraremos reter os minúsculos grãos do fazer literário de Lya Luft.

A crítica especializada também faz parte do grupo de vozes em torno da obra literária. Não podemos negar sua importância na tessitura dessa fina rede de que fala Barthes. As palavras da crítica nos auxiliam nesse trabalho de reter esses pequenos grãos. Alfredo Bosi<sup>21</sup> diz que o crítico é necessário, pois ele seria uma espécie de guia que nos faz enxergar aspectos que antes não nos foram visíveis.

---

<sup>20</sup>BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.18.

<sup>21</sup>BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

O crítico é responsável por facilitar o caminho para a compreensão da obra em um sentido mais completo.

As discussões em torno de uma obra não partem exclusivamente da crítica especializada. Mas certamente, em muitos casos, foi a crítica que descobriu alguns tesouros ignorados em outras épocas. Lima Barreto, João do Rio são alguns desses exemplos de escritores que foram retirados do limbo silencioso em que se encontravam.

Mas há obras que adquirem uma considerável popularidade por um outro caminho (o mais rápido deles). São obras que caem no gosto imediato do público, geralmente obras que se encaixam perfeitamente, como uma luva, no horizonte de expectativas do público. A identificação com qualquer tipo de obra literária nunca é gratuita, nem uma paixão cega e irracional, pois contribuem para a afinidade muito de nossa vivência, dos nossos gostos, de nosso percurso como leitor. Se há produção de textos críticos sobre essas obras, há uma grande possibilidade de elas serem estudadas, motivos de pré-projetos de mestrado, doutorado, artigos de revistas e ou coisas do gênero.

Os discursos são partes integrantes dos livros, tanto as vozes que se encontram registradas no seu interior como as que o circundam. De certa maneira, também nos encontramos mergulhados nesse mar dialógico. Infelizmente, ao contrário dos livros, não gozamos da imortalidade que algumas obras adquirem. Alguns livros permanecem e, como bem disse Regina Zilberman, “a possibilidade de a obra se atualizar como resultado de leitura é o sintoma de que está viva”. Viva porque ainda dialoga não só com o tempo em que foi escrita, mas também se projeta em um diálogo interrompido com seu contexto de leitura.

Somos seres contextuais e, por assim sermos, não conseguimos nenhuma isenção do momento em que vivemos. Somos compostos, (re)feitos por discursos, vozes, livros e leituras, todos estes eventos presentes na materialidade da vida. A crítica literária, constituída pelo labor humano, é como que “contaminada” por esse instante, ou seja, ela não consegue isentar-se da sua localização histórica e material.

Para Venturelli, não só o artista é embebido pelo instante histórico, mergulhado no mar dialógico configurado pelo seu tempo e espaço, como também o próprio ofício da crítica não está imune ao seu tempo. Para ele, a

avaliação, com certeza, não brota do estado inefável desse sujeito que chamamos outro, uma vez que sua consciência está mergulhada nas valorações de sua época e das precedentes, de sua sociedade e tradição, sendo alguém concreto em situação delimitada por valores absorvidos e digeridos na criação do discurso pessoal.<sup>22</sup>

O feminismo revolucionou profundamente o modo como concebemos e percebemos a realidade. Possibilitou um novo ângulo de olhar para a constituição da sociedade. O movimento foi tão importante que Stuart Hall o colocou entre os cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas que trataram de desestabilizar a noção de sujeito fixo e universal. Para ele, o feminismo, entre outros avanços, “questionou a clássica distinção entre ‘o dentro’ e o ‘fora’, o ‘privado’ e o ‘público’”. O slogan do feminismo era: ‘o pessoal é político’<sup>23</sup>. O feminismo questionou ainda a maneira como somos formados e “produzidos como sujeitos generificados”. Ou seja, deu um teor político à forma como nossas subjetividades são engendradas, como nos constituímos como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas.

Os aparatos teóricos que dão conta do texto considerado “feminino” são muitos. Lúcia Osana Zolin sintetiza esse emaranhado de percursos teóricos em quatro grandes grupos. O único ponto em comum dessas “maneiras” de ler um texto por um viés feminista é que eles pretendem “desnudar os fundamentos culturais das construções de gênero e promover a derrocada das bases da dominação de um gênero sobre o outro”<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup>VENTURELLI, Paulo. **Um pequeno mundo flutuante**. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - USP. p.18.

<sup>23</sup>HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.42-46.

<sup>24</sup>ZOLIN, op. cit., p.171.

O primeiro desses quatro enfoques busca na *biologia* justificativas para as diferenças entre homens e mulheres. Para alguns, as mulheres não passam de um útero e deviam voltar para o lugar de onde nunca deveriam ter saído. Segundo Zolin<sup>25</sup>, essa corrente do enfoque biológico prega que o ideal para a sociedade é que as mulheres aceitem que seu corpo é o seu único destino possível e que se resignem aos papéis que lhe são atribuídos porque são eles, desígnios da natureza. Entretanto, uma outra frente acredita que os atributos físicos femininos são superiores aos masculinos, “a anatomia física é entendida como sendo textualidade, e o corpo como fonte de imaginação”.

O *lingüístico ou textual* é outro enfoque. Nessa linha, há a crença de que homens e mulheres usam a linguagem de maneira distinta. As diferenças teriam origens diversas e podem ser justificadas tanto biologicamente como culturalmente ou socialmente. Para Márcia Moraes<sup>26</sup>, a linguagem é algo totalmente integrado à vida humana. Sendo assim, ela tem um papel essencial na formação das nossas subjetividades, do nosso *ser-no-mundo*. Márcia Moraes acredita que a linguagem é sexista e tem sido usada para engendrar a superioridade masculina ao mesmo tempo em que cultiva a fragilidade feminina.

A linguagem, para essa linha, ainda se encontra sob domínio masculino e por isso a necessidade de reinventá-la, que ela se torne “capaz de romper com a ditadura do discurso patriarcal, de estrutura falocêntrica, falando não apenas contra ele, mas fora dele”<sup>27</sup>.

As teorias *psicanalíticas* seriam o terceiro possível percurso da crítica feminista. Essa perspectiva soma contribuições dos modelos tanto de base biológica quanto lingüística. No início tomaram como fundamento o complexo da castração e o

---

<sup>25</sup>ZOLIN, op. cit., p.171.

<sup>26</sup>MORAES, Márcia. **Ser humana**: quando a mulher está em discussão. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p.39.

<sup>27</sup>ZOLIN, op. cit., p.171.

complexo de Édipo, principais postulados de Freud. Lacan tem sido mais comumente referido. Para Lacan, o ingresso na ordem simbólica e a aquisição da linguagem acontecem na fase edipiana. Assim, entende-se que o falo possui uma significação privilegiada. A criança acaba aderindo à Lei do Pai, justamente porque a linguagem se constrói pelo viés masculino e, por assim ser, também reproduz valores masculinos. “Assim, o acesso da menina à linguagem é problemático, já que ela só se torna capaz de exprimir-se por meio de frases condizentes como o pólo masculino da cultura.”

O quarto enfoque é o *político-cultural* e possui inúmeras linhas de pesquisas. Resumidamente, os pesquisadores que estudam os textos dentro dessa perspectiva acreditam que as diferenças entre os gêneros são, na verdade, *constructos* sociais, histórico-socialmente localizados. Em linhas gerais, esse enfoque da crítica feminista entende que o gênero não é sinônimo de sexo, homem ou mulher. Gênero também é o conjunto de discursos daquilo que se pensa sobre o masculino e o feminino. A sociedade constrói longamente, durante os séculos de sua história, significados, símbolos e características para definir cada um dos sexos.

As diferenças biológicas entre homens e mulheres são vistas pelas pessoas segundo as construções de gênero de cada sociedade. Assim, por exemplo, no momento em que uma criança do sexo masculino nasce e ouvimos alguém dizer “é um menino!”, temos à primeira interpretação de uma série que, de diferentes formas, moldará as experiências, vivências e o modo como essa criança participará no meio social.

Judith Butler diz que somos educados a agir de acordo com o nosso gênero, ou seja, existem posturas, atos performativos do gênero masculino e do gênero feminino. Assim, as mulheres devem ser sempre delicadas, caprichosas, preocupadas com a aparência e limpeza, organizadas; por outro lado, espera-se que os homens tenham mais iniciativa, sejam mais agressivos, desajeitados com serviço doméstico e pouco preocupados como a aparência.

Exercer um determinado gênero estaria profundamente relacionado a uma série de comportamentos os quais devemos seguir; seriam simulacros performáticos que procuram, na medida do possível, ser fieis à estátua. O gênero não deve ser

entendido como uma entidade fixa e imutável, um lugar confortável. É o revés disso é “uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de repetições estilizada de atos”<sup>28</sup>.

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos.<sup>29</sup>

Butler que esse modelo nem sempre permaneceu fixo, visto que se mantém atrelado ao solo histórico, sempre em constante erosão e reconstrução. Diferentes épocas possuíam diferentes modos de ver a mulher, assim como suas performances deveriam atender às demandas de sua época. Hoje a performance de uma identidade feminina abarcou outros gestos e posturas, mas, no seu cerne, a oposição ao masculino ainda sobrevive.

Judith Butler diz que o movimento feminista, na sua fundação, pensou o termo ‘mulheres’ como um sujeito estável e universal, ignorando que o sujeito não é só constituído pelo seu gênero. Butler reforça dizendo que “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é”<sup>30</sup>, pois há inúmeros outros elementos que contribuem na sua construção. Fatores como posição social, nacionalidade e raça eram solenemente ignorados no seu princípio. Há muitos enfrentamentos que vão além da solidariedade de fazer parte do mesmo gênero. Basta pensar em distintas realidades presentes na vida de diferentes mulheres. Por exemplo, contrapondo-se a vida de dona de uma butique de luxo com uma catadora de papel que more na periferia. Apesar de solidárias no gênero, suas reivindicações são adversas.

---

<sup>28</sup>BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.200.

<sup>29</sup>BUTLER, op. cit., p.194.

<sup>30</sup>BUTLER, op. cit.

O movimento fragmentou-se, e, como diz Daniela Auad, o termo, *feminismo*, apesar de ser escrito no singular implica muitos, “porque existem vários tipos de feminismos; há mulheres no Brasil e no mundo com crenças, desejos, ideais, valores muito diferentes”<sup>31</sup>.

A crítica literária feminista nascida imediatamente sob influência dos movimentos feministas procura provar que a “experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina”<sup>32</sup>. Uma das características dessa corrente crítica é a quebra de paradigmas e a descoberta de novos horizontes de expectativas. Uma das exigências do movimento era de que observasse a estreita ligação do objeto de estudo com o contexto em que está inserido. Assim, pode-se perceber os estereótipos negativos femininos difundidos na literatura e no cinema, bem como resgatar da mais negra obscuridade autoras ignoradas pela crítica literária que instituiu durante muito tempo como cânone somente obras de autores do sexo masculino.

As resenhas sobre as obras de Lya Luft não negam sua estreita vinculação à crítica feminista. Entretanto, tal como a fragmentação do movimento feminista, os trabalhos se valem de distintas localizações teóricas, diversos pontos de vista, criando assim, objetos diferentes. Os críticos, são, de certa maneira, como aqueles cegos do mito indiano diante do elefante, cada qual, dependendo do ponto que apalpa, cria uma leitura, um “elefante” diferente.

Vera Queiroz, no texto *Paixão e morte - a personagem feminina nos romances de Lya Luft*, afirma que o primeiro contato com a obra da autora pode surpreender, pois não se encontra em sua obra uma prosa que revele um exercício artesanal com a linguagem. Ela lança mão de um labor mais minucioso em troca de

---

<sup>31</sup>AUAD, Daniela. **Feminismo, que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.15-16.

<sup>32</sup>ZOLIN, op. cit., p.161.

uma linguagem quase em estado bruto. Essa opção, segundo Vera Queiroz, garante que o texto revele “um mundo de obsessões temáticas e de fantasmas”.<sup>33</sup>

O estilo, mesmo despojado, conseguiu uma grande empatia com o público. Essa característica de escrita crua, sem artifícios, de certa maneira, afasta Lya Luft, de uma tradição de escrita feminina para aproximá-la ao estilo de escritores como Cornélio Pena, Lúcio Cardoso ou Nelson Rodrigues. O tom obsessivo de sua obra é obtido pelas situações recorrentes a que seus personagens são expostos, quase sempre mulheres, flagradas num momento preciso de crise existencial e de dor profunda<sup>34</sup>.

Esses elementos por si sós não garantem a inclusão de sua obra naquilo que se postula literatura feminina, mas certamente, na visão de Queiroz, Lya faz uma literatura no feminino<sup>35</sup>, pois o enredo se constrói desde o olhar da mulher. As situações apresentadas são subscritas no domínio doméstico. E a forma como Lya as retrata põe em xeque os discursos que, de certa forma, posicionam a mulher na sociedade. Assim, instituições como o casamento, a maternidade, os afazeres domésticos são observadas de um outro ângulo, mais desafiador e descentralizado. Vera Queiroz conclui que

a obra de Lya Luft é exemplar por tematizar conflitos vividos por personagens femininos em estado de limite e por nos oferecer um painel da falência de um determinado modo de relação no mundo privado – o da instituição familiar alicerçado tradicionalmente sobre a opressão da mulher.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup>QUEIROZ, Vera. A paixão da morte (A personagem feminina nos romances de Lya Luft). **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1962.

<sup>34</sup>QUEIROZ, op. cit., p.104.

<sup>35</sup>QUEIROZ, op. cit., p.104.

<sup>36</sup>QUEIROZ, op. cit., p.106.

Também para Elódia Xavier, as personagens luftianas encontram-se enredadas no claustrofóbico ambiente familiar. Para a autora, a família é o primeiro contexto da mulher, e este ambiente é responsável pela transmissão e fixação das características que a definem. Elódia afirma que o desafio a esses valores é o grande responsável pelos dramas vivenciados pelas personagens. As famílias em Lya Luft são retratadas como ambientes sufocantes, que anulam toda e qualquer possibilidade de realização que não inserida nesse contexto<sup>37</sup>. Responsável por grande parte das tragédias que acometem suas heroínas, a família nos é apresentada como uma estrutura decadente. Para nos passar essa sensação de estrutura falida, Lya pinta a família em tons caricaturais.

A dissertação de Tânia Lamenha Moreira Canuto analisa cinco romances de Lya Luft, *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *O quarto fechado*, *Reunião de família* e *Exílio*. Tânia divide seu trabalho em três momentos: no primeiro, procura provar que a autora Lya Luft, elemento da vida, tomando uma denominação de Bakhtin, revela muito de sua vida pessoal em seus romances. Tânia classifica as obras de Lya Luft como “autobiografias fictícias”, pois suas personagens não se remetem a alguém propriamente dito do mundo real, são criações, mas essas mesmas criações seriam uma espécie de *alter ego* da autora. Os cinco romances seriam confessionais. Para justificar sua tese, Tânia se vale da predominância do foco narrativo em primeira pessoa; das cinco obras estudadas por ela, apenas *O quarto fechado* é narrado na terceira pessoa.

Outro instrumento de argumentação utilizado por Canuto é a citação de da própria Lya Luft sobre seu fazer literário. O elemento comum dessas fragmentos de entrevistas é a forma como a própria Lya se vê muitas vezes nos rostos de suas heroínas. Tânia Lamenha finaliza dizendo que Lya, em sua ficção autobiográfica

---

<sup>37</sup>XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1998. p.65.

revela muito de si mesma, “na medida em que (Lya) sabe vítima de um mesmo destino feminino”.<sup>38</sup>

Mais um aspecto da obra lytiana investigado por Tânia diz respeito ao elemento trágico presente nas cinco obras. Resgatando o que disseram Nietzsche, Vernant e Lesky sobre a tragédia. Munida de conceitos sobre o que dá ao texto características trágicas, Tânia busca situações nos cinco romances que corroboram para a comprovação de sua tese. Para a estudiosa, uma das características que conferem tragicidade às personagens é o conflito que elas travam consigo mesmas, “os pólos de conflito<sup>39</sup>” são interiorizados, se localizam nas memórias e vivências das personagens.

No terceiro ponto da dissertação, Tânia analisa o simbólico presente em Lya Luft, utilizando, sobretudo, dos conceitos do psicanalista Carl Jung. Em cada uma das cinco obras, a estudiosa elege um personagem ou um elemento para essa investigação. Em *As parceiras*, ela investiga as significações do sótão; em *Asa esquerda do anjo*, é o verme que a personagem Guisela se prepara para parir; em *Exílio*, a autora estuda figura emblemática do Anão; o espelho é o outro elemento analisado em *Reunião de família* e, finalmente, o quadro *A ilha dos mortos*, presente na obra *Quarto Fechado*. Tânia finaliza seu estudo traçando um fio que une esses três capítulos de seu trabalho. Em linhas gerais, o romance autobiográfico se constitui de símbolos, construídos e assimilados pela vivência da autora. Símbolos, que, de certa forma, remetem a um passado imemorial, atemporal e universal. Os mitos e as tragédias também se engendraram nesse passado. Assim, “interligados na obra de Lya Luft, a autobiografia, a tragédia e seu conteúdo – o mito – e os seus símbolos”.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup>CANUTO, op. cit., p.32.

<sup>39</sup>CANUTO, op. cit., p.38.

<sup>40</sup>CANUTO, op. cit., p.68.

A busca de Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão é por uma resposta à pergunta: existe afinal de contas uma literatura feminina? Valendo-se de uma corrente francesa de crítica feminina, fortemente influenciada pela psicanálise, as autoras comparam heroínas criadas pelo imaginário masculino e pelas mulheres. Para elas, o corpo faz toda diferença na escrita. As mulheres personagens, geradas no imaginário masculino seriam espécies de marionetes, criaturas que são construídas “de forma similar ao ventríloquo”, que, na verdade, seriam porta-vozes dos desejos e preconceitos do universo masculino. Já as personagens femininas se valeriam de uma linguagem não sintonizada com a dos homens, ela “não se codifica nos moldes da masculina”. Seria uma linguagem primitiva, anterior à Lei do Pai.

Dentre as escritoras estudadas pelas autoras se encontra Lya Luft, pois ela escreve também com seu corpo, suas personagens sempre se lançam no desafio a essa Lei do Pai.

Para ilustrar o grau máximo desse embate e onde é mais visível essa diferença entre o verbo masculino e feminino, as autoras traçam uma comparação entre a personagem Ella e Martim de *O quarto fechado*. Para elas, Martim representa o chão, o material, o que está fora. Ella é o corpo condenado, enorme, uma espécie de *Vênus de Willendorf*. Sua linguagem verbal é precária, se resume a gemidos, ganidos. Segundo as autoras, a fala mais audível é a presença do próprio corpo de Ella. Em grau menor, as personagens luftianas também falam com seu corpo. Em decorrência desse organismo que fala por si só, a linguagem de sua prosa seria irregular, “a pontuação muitas vezes pouco usual, o excesso de vírgulas, interrogações, dois pontos, imprimindo à frase um ritmo súbito, uma respiração ofegante”<sup>41</sup>. Essa característica confere à fala qualidades de uma fala infantil, um “caráter de pré-escrita, de um pré-discurso antilogocêntrico”<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup>BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989. p.131.

<sup>42</sup>BRANCO e BRANDÃO, op. cit., p.131.

Nelly Novaes Coelho localiza a obra de Lya Luft ao lado de escritores como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon. A singularidades dessas escritoras está no fato de suas obras fugirem do “feminino convencional”, isto é, possuem um acabamento mais elaborado, cuja maior qualidade é o tratamento mais abrangente da condição humana. O texto de Lya, segundo Nelly Novaes, seria uma espécie de sismógrafo, que registra os abalos, as tragédias ocultas sob o véu do corriqueiro, da cotidianidade. As personagens são suspensas por um frágil fio de rotina, ao menor balanço, o fio se rompe e elas são lançadas em um poço, um universo caótico, desarranjado. Alice, personagem de *Reunião de Família*, foi escolhida por Nelly Novaes para representar essa característica luftiana. Será durante um fim de semana longe de sua casa que Alice se dará conta de suas contradições.

O jogo de espelhos está presente do início ao fim do romance. Alice, nome que remete à personagem clássica de Lewis Carrol, se revela outra; não aquela pacata dona de casa, tranqüila e serena. O que emerge de dentro do espelho é seu revés, seu lado inverso, oculto. Não só ela se mostra pelo avesso, outros personagens também são atirados diante desse espelho. Nessa reunião de família, os dramas rompem a fina camada de acomodação e placidez, revelando a ambigüidade de seus atores<sup>43</sup>.

Para Maria Osana de Medeiros Costa há dois aspectos da obra de Lya Luft que lhe chamam muito a atenção: o grotesco e o lúdico. Tal interesse fez com que Osana escrevesse um estudo minucioso sobre esse dois elementos presentes nos cinco romances de Lya Luft publicados até então (*As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *O quarto fechado*, *Reunião de Família*, *Exílio*), mais seu livro de poesias *Mulher no palco*. Osana insere Lya Luft ao lado de uma tradição clariciana de escrita. Há o que aproxima e o que afasta Lya de Clarice Lispector. O ponto em comum com a obra de Clarice se dá pelo uso da linguagem introspectiva, aquela que vasculha o

---

<sup>43</sup>COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993. p.233.

interior das personagens. Entretanto, se em Lya Luft esses questionamentos introspectivos acontecem em um solo real, plantados no seio familiar, em Clarice essa materialidade inexistente, ou seja, nas palavras de Osana, a autora “não trabalha com lugares definidos do real. Sua reflexão sobre a condição feminina é engenhosamente trabalhada num espaço simbólico”<sup>44</sup>.

A escrita de Clarice Lispector representou a primeira ruptura com a tradição de escrita, pois ousou traçar caminhos em solo exclusivamente masculinos. Lya seria, para Osana, outra revolucionária, desta vez por romper, desmistificar as estruturas patriarcais, fonte, segundo a autora, de todos os dramas femininos. Para destronar o poder patriarcal, Lya se vale do tom de denúncia e da ridicularização. Assim, a linguagem, metal com que se forja esse estilo luftiano, teria uma estreita ligação com o corpo feminino, ou seja, de uma maneira geral, a “escrita feminina é o lugar onde o corpo da mulher vai sendo impresso no mesmo ritmo da vida, num tempo afetivo e ritmada pela memória”<sup>45</sup>.

Vanessa Moro Kukul<sup>46</sup> investiga o espaço do íntimo em Lya Luft. Para sua análise escolheu *O quarto fechado*, romance que explicita bem a relação do dentro e do fora. Segundo a teórica, os personagens luftianos vivem enclausurados nos seus espaços onde a materialidade e memória se imbricam, pois as personagens ocupam um território no real e nesse mesmo espaço reavivem suas lembranças, memórias. O claustro dos personagens nos permite conhecer suas idiossincrasias, seus pavores, anseios, segredos. Somos conduzidos a uma espécie de *tour* pela intimidade dos personagens que, de acordo com a estudiosa, “traduzem o espírito do ocupante”. Para Kukul, nossas particularidades são reveladas pela “disposição do mobiliário, da gama de formas e cores” e assim, quando os quartos, os espaços presentes na

---

<sup>44</sup>COSTA, op. cit., p.16.

<sup>45</sup>COSTA, op. cit., p.18.

<sup>46</sup>KUKUL, **O quarto fechado...**

obra de Lya são “Visitados, é possível desvendar neles os interiores e o sufocamento das personagens”.

Em Lúcia Osana Zolin<sup>47</sup>, Lya é mais uma vez colocada ao lado da tradição literária de Clarice Lispector. Ambas as escritoras colocam suas personagens enredadas nos “laços de família” e em grande parte de suas narrativas são derrotadas pelo discurso hegemônico patriarcal. O exagero presente, sobretudo em Lya, aponta a decadência desse sistema, mas ainda assim fortemente presente nos dramas das personagens. A caricatura, o exagero é antes um pesadelo desse universo em franca derrocada, do que um elemento satírico ou carnalizante, segundo Zolin.

Monique Gomes Oliveira vê a literatura luftiana como uma espécie de tribunal onde, no banco dos réus, se encontra o homem. Testemunham contra ele, as inúmeras personagens do panteão luftiano. As mulheres silenciadas, as vítimas de agressões físicas, psicológicas, as deformadas, as adúlteras, as inférteis, as conformadas. Todas parecem apontar, em riste, o dedo para o homem. São vítimas do tão combalido poder patriarcal, “castradas pela hierarquia sócio familiar, não conseguindo independência, nem encontrando espaço interior e social fora do controle masculino”.<sup>48</sup>

Maria Goretti Ribeiro<sup>49</sup> que se debruçou sobre a obra *As parceiras*, utiliza as teorias de Jung para analisar a “trajetória mítico-psicológica” das heroínas luftianas. A estudiosa procura escavar os arquétipos profundamente resguardados em Lya Luft que se deixam transpirar em suas criações ficcionais, para tanto ela se vale desde o uso de cartas de tarô, de rebuscados esquemas até o estudo dos significados por trás dos nomes das personagens.

---

<sup>47</sup>ZOLIN, op. cit., p.258.

<sup>48</sup>OLIVEIRA, Monique Gomes. **O homem no banco dos réus**: leitura da construção das personagens masculinas na obra de Lya Luft. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - UFRJ.

<sup>49</sup>RIBEIRO, Maria Goretti. **A via crucis da alma**: leitura mítico-psicológica da trajetória da heroína em *As parceiras*, de Lya Luft. Maceió, 2003. 307p. Tese (Doutorado) - UFAL.

Ao estudar a obra *A asa esquerda do anjo*, valendo-se de leituras da psicanálise freudiana, Lucília Soares Brandão determina que o texto feminino se caracteriza pela busca. É um espécie de peregrinação em busca do autoconhecimento, de si mesma. As trajetórias de Gisela e Anemarie são exemplos dessa busca. Ambas almejam uma identidade, uma singularidade e tentam superar os preconceitos que as cercam. A autora investiga a repleta simbologia do anjo presente no mausoléu da família Wolf. Primeiro como representação da própria mulher, sempre a metade, sempre à esquerda na sociedade. Ainda presente no anjo, a asa partida simbolizaria a rachadura que dividiria homens e mulheres.

Carlos Magno Gomes vê que o sujeito luftiano capaz de modificar o contexto patriarcal, rompe seu papel de subordinação e consegue desafiar os discursos hegemônicos. A grande maioria de suas heroínas, segundo o autor, possui um caráter ambíguo. Além disso, as obras de Lya Luft mostram uma família patriarcal mais flexível, pois apresentam no seu interior discussões como reconsiderações sobre gênero, novos ângulos sobre a sexualidade, bem como a discussão do enfraquecido poder ideológico patriarcal. Os romances de Lya Luft trazem à tona a situação da mulher como ente subversivo. Suas personagens de uma forma ou outra sempre questionam conceitos do humanismo liberal como verdade, identidade, certeza, centro e homogeneidade. Para ele trata-se, de um discurso do pós-modernismo, pois evidencia a diferença ao mesmo tempo que desconstrói o legitimado historicamente poder patriarcal.

Luiza Lobo verificou que os temas constantes em Lya são a fragmentação do ser, a melancolia e a solidão de mulheres vencidas pelo poder falocêntrico. A presença de mulheres constantemente derrotadas em suas obras, insere Lya Luft, segundo Luiza Lobo, no grupo de mulheres que não conseguem renovar seus papéis como escritoras na tradição literária. Por assim ser, Luiza Lobo considera a obra de Lya Luft profundamente conservadora.

Lya Luft mostra-se pouco a vontade com a crítica especializada que, constantemente, insere sua produção dentro de uma tradição de escrita feminina.

A autora pede em um poema que a não prendam "como a um inseto no alfinete da interpretação [...]", pois basta "que a torturada vida das palavras deite seu fogo ou mel na folha quieta, num texto qualquer com o meu nome embaixo"<sup>50</sup>. A autora assegura ser uma afirmação precária afirmar que ela escreve sobre mulheres. As mulheres, segundo ela, não são seus personagens exclusivos. Ela quer que acabe com essa história de que sempre constrói personagens femininas fortes e personagens masculinos fracos<sup>51</sup>.

No próximo capítulo tentaremos determinar o ponto, o local de onde Lya Luft escreveu grande parte de sua produção literária, a década de 1980. Desta forma, talvez seja possível sair dos limites impostos pela crítica literária feminista e entender por que as mulheres luftianas não estão preocupadas em engrossar as fileiras do movimento feminista e muito menos os personagens masculinos de permanecerem no posto de eternos vilões, pois "não faz literatura engajada, mas coloca na sua literatura um ardente engajamento pela existência humana"<sup>52</sup>. Suas criações, não sendo relevante o gênero a que pertencem, são porta-vozes daquilo que a assombra. Lya Luft afirma que sua escrita fala de suas perplexidades como ser humano: "escorre de fendas onde se move algo que, inalcançável, me desafia. Escrevo quase sempre sobre o que não sei"<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup>LUFT, Lya. **Mulher no palco**. São Paulo: Siciliano, 1992. p.47.

<sup>51</sup>FARIA, op. cit.

<sup>52</sup>FARIA, op. cit., p.125.

<sup>53</sup>LUFT, **O rio do meio**, p.14-15.

## 2 O LUGAR DE LYA LUFT

O fio que teceu todos os trabalhos sobre Lya Luft e responsável por certa unidade temática entre eles é que são textos examinados à luz de diferentes enfoques da crítica feminista. Não houve uma preocupação de agrupá-los em enfoques semelhantes ou apresentá-los na ordem cronológica em que foram produzidos. Mas são evidentes, no ato de leitura desses textos, os diferentes posicionamentos do crítico em relação à obra. Fatores como enfoque crítico, obra analisada e até mesmo o período em que a crítica foi escrita são algumas das variáveis que dão tonalidades diferentes aos textos.

Em geral os textos literários não se rendem tão facilmente a esquemas e caracterizações e o risco que corremos ao tentar domá-los é de empobrecê-los, reduzindo-os a meras chaves interpretativas. Mas assumimos o risco em prol de um caminho mais objetivo e mais preciso possível.

Como já dissemos a unidade possível de todos os trabalhos apresentados é de todos eles tratam a literatura de Lya Luft como eminentemente feminina. O que nos preocupa é a maneira de como alguns críticos lêem a obra luftiana para encaixá-la na tradição de texto feminino. Mas é inegável que o tempo e o espaço também são matérias-primas da composição das obras literárias. A obra literária de qualidade não fixa suas âncoras no lugar em que foi gerada, pois ela pode desprender-se do solo histórico e atualizar-se a cada leitura.

Grande parte da produção romanesca de Lya Luft encontra-se na década de 1980. No intervalo de mais ou menos oito anos, produziu cinco importantes romances (*As parceiras*, 1980; *A asa esquerda do anjo*, 1981; *Reunião de família*, 1984; *O quarto fechado*, 1984 e *Exílio*, 1987).

No período em que foram escritas a crítica feminista encontra-se em um momento diferente desde seu surgimento pelos idos de 1960. Nos anos 1970 o movimento estava aliado aos ideais políticos de esquerda e a preocupação nesse momento era a de denunciar a discriminação sexual e trazer à luz do dia debates

sobre as profundas diferenças socioeconômicas do espaço brasileiro. A postura do movimento ante a ditadura militar, cuja política de interdição e censura encontrava-se a pleno vapor nesse momento, era de desafio. Questões mais específicas em relação à mulher, como maternidade, sexualidade e a contracepção ficaram então diluídas, dado que o momento pedia urgência nas discussões relativas à emancipação feminina.

Nos anos 1980, as discussões entram num foro mais íntimo, começam a aparecer novos enfoques sobre a tematização da questão feminina. Família, corpo, sexualidade, saúde, violência e maternidade são alguns dos assuntos problematizados. Vale lembrar que o movimento não perdeu seu caráter político, tão evidente na década de 1970. As questões socioeconômicas passaram a ser estudados por diferentes enfoques.

Elódia Xavier, no texto *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: marcas e trajetórias*, vale-se da terminologia usada por Elaine Showater<sup>54</sup> para a classificação dos textos de autoria feminina. Para a ensaísta norte-americana, cada uma das três fases estaria relacionada à recorrência de determinados temas, problemas e imagens comuns a cada período. As mulheres escritoras acabam por encontrar maneiras próprias de expressarem-se em relação ao momento social em que se encontram. Assim, “elas teriam construído uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal”<sup>55</sup>. As fases compreendem momentos em que há a *imitação e a internalização* dos padrões vigentes; a fase de *protesto* em que se erguem vozes contra o padrão instaurado; logo depois viria a fase de *autodescoberta*, cuja principal característica é a busca por uma identidade própria. Respectivamente, as fases seriam denominadas por *feminina*, *feminista* e *fêmea*. Para Elódia Xavier, a romancista Maria Firmina dos Reis, com sua obra *Ursula* (1859) pertence à *fase feminina*, pois a heroína reproduz fielmente os valores

---

<sup>54</sup>SHOWATER, Elaine. **A literature of their own**: British women novelist form Brontë to Lessing. New Jersey: Princeton UP, 1985.

<sup>55</sup>ZOLIN, op. cit., p.255.

patriarcais da época. O texto apresenta uma mocinha frágil e passiva, que acaba sucumbindo aos desvarios do cruel vilão. Como representantes da *literatura feminista* a autora cita, entre outras tantas, obras de Clarice Lispector e de Lya Luft. Para a autora, a obra de Lya Luft, como adiantado no início deste capítulo, produzida em sua grande parte na década de 1980, apresenta uma unidade que se dá pela tematização do drama da mulher, educada dentro de rígidos padrões moralistas, como em geral ocorre com as narrativas de autoria feminina.

De acordo com Elódia, em Lya Luft “as protagonistas, quase sempre sujeitos da enunciação, se projetam especularmente na escrita, buscando sua identidade existencial”<sup>56</sup>. As formas de contestação do universo constituído conforme o patriarcalismo são várias nessa etapa. A autora cita exemplos de Sonia Coutinho, Márcia Denser. Mas todas, sem exceção, nessa fase, se estruturam em torno das relações de gênero, denunciando as diferenças sociais. Especificamente em Lya Luft, “o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora”<sup>57</sup>. Os romances apresentam um patriarcado, ainda que decadente, desarmando qualquer forma de fuga desse cenário. As personagens permanecem como que presas no contexto familiar, impossibilitadas de realizarem qualquer coisa senão dentro da lei do pai. As personagens acabam se acomodando aos papéis determinados e a “ruptura é punida com a marginalização e o exílio”. Elódia diz ainda que “a família, representada como instituição falida e fonte geradora de conflitos e repressões, é tragicamente, o beco sem saída.”<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup>XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: marcas e trajetórias. **Revista Mulheres**, Rio de Janeiro, v.3, p.8, 1999.

<sup>57</sup>XAVIER, **Narrativa...**, p.8.

<sup>58</sup>XAVIER, **Narrativa...**, p.10.

Ainda nesse período, Luíza Lobo<sup>59</sup>, investigando o decênio da literatura feminina no Brasil, constata que, entre os anos 1975-85, as mulheres buscam a libertação dos papéis tradicionais, tanto no plano social quanto no literário. De acordo com a estudiosa, a participação das mulheres na produção literária brasileira cresceu de maneira surpreendente.

Na fase *fêmea*, localizada na década de 1990, os textos apontam em outra direção, são marcados pela busca de uma nova identidade para a mulher, “liberta do peso da tradição”<sup>60</sup>. Para exemplificar como o tempo contribui de forma sistemática na produção literária, basta pensarmos na própria produção de Lya Luft. A idéia de um estilo fixo e imutável se fragiliza. Se na década de 1980, as heroínas luftianas se viam emparedas pelo sufocante poder patriarcal, vagando em busca de uma identidade própria, no romance *A sentinela* (1994), estão presentes todos os elementos já citados por Elódia Xavier, não obstante, a protagonista consegue desatar os nós e encontrar seu próprio caminho. “As perdas se diluem na autoconfiança que a protagonista adquire através de seus teares, tecendo uma nova identidade não mais sujeita às relações de gênero”<sup>61</sup>.

Para Nízia Villaça<sup>62</sup>, a literatura feminina produzida nos anos 1980 tem como principal característica a busca de suas personagens pela auto-afirmação, a luta por um espaço onde possam desenvolver uma identidade própria. Injustamente, a produção literária desse período, intimista em sua grande parte, tem recebido rótulos de alienada e apolitizada. Para a ensaísta, “ a literatura do eu, a literatura de

---

<sup>59</sup>HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O que querem os dicionários. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAUJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas brasileiras**: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p.27.

<sup>60</sup>XAVIER, **Narrativa...**, p.8.

<sup>61</sup>XAVIER, **Narrativa...**, p.10.

<sup>62</sup>VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

afirmação da identidade tem importância nada desprezível ao lado daquela que retrata a mulher nos espaços públicos”<sup>63</sup>.

Esse tipo de literatura, em que se inscreve a produção de Lya Luft nos anos 1980, caracteriza-se paradoxalmente pelo falar de fora, mesmo estando encerrada no espaço doméstico. Outra característica é a experiência da linguagem distante do universo masculino. Dessa forma é uma literatura que combate os estereótipos consagrados pelo discurso patriarcal. A liberdade temática conquistada permite falar do próprio corpo sem medo, sem receios. Assim, a homossexualidade, a busca do prazer, do orgasmo são tratados sem interdições, sem a intermediação do verbo masculino.

Até este ponto enumeramos uma série de possíveis caminhos já trilhados na análise de textos da Lya Luft. Foi possível entender a importância do movimento feminista, bem como a multiplicação de seus pontos de vista, dos lugares de onde se parte a análise. Se no princípio era um movimento eminentemente burguês e com preocupações inerentes a essa classe social, era evidente uma presunção política, como bem diz Judith Butler<sup>64</sup>, “de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas”. O movimento analisava o feminino descontextualizado, “politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros tantos eixos de relação de poder, os quais tanto constituem a identidade como tornam inequívoca a noção singular de identidade”<sup>65</sup>. O movimento foi adquirindo, no decorrer do tempo, novos rostos, novos anseios.

---

<sup>63</sup>VILLAÇA, **Paradoxos...**, p.77.

<sup>64</sup>BUTLER, op. cit., p.20.

<sup>65</sup>BUTLER, op. cit., p.21.

Percorremos alguns exemplos de trabalhos da crítica sobre a obra literária de Lya Luft, vários matizes de sua produção, percebidas de maneiras diferentes por cada uma das críticas, embasadas em posturas divergentes sobre o gênero feminino. Vimos que, por mais divergentes que possam parecer, possuem um elemento que as une, todas, de certa maneira, se autodenominam críticas feministas, consequência imediata das conquistas da primeira onda do feminismo, ainda na década de 1960.

A fim de que se dê uma unidade a este trabalho, é o momento oportuno para as escolhas e as justificativas. O próximo passo a dar para essa caminhada ao longo de *Exílio* é a opção por um caminho teórico.

Análises oriundas da corrente francesa de crítica feminista, de cunho psicanalítica não serão a base deste trabalho, acreditamos, juntamente com Heloisa Buarque de Holanda, que tais análises, oriundas do feminismo francês, ignoram a articulação da linguagem com as práticas sociais. De acordo ainda com a estudiosa, as análises acabam centrando “suas reflexões numa suposta e natural especificidade da linguagem e/ou escrita femininas [...]”<sup>66</sup>.

As conclusões desse tipo de enfoque pecam pelo excesso de subjetividade, pois não há nenhuma ou há pouca intenção de apresentar que fatores determinaram essa possível dicotomia no uso da linguagem por homens e por mulheres. Nízia Villaça alerta o perigo de leituras que tendem a uma visão essencialista da mulher. O risco dessas leituras é a exaltação de aspectos como passividade, instinto, intuição, falta de espírito lógico como altamente positivos.

---

<sup>66</sup>HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Os estudos sobre a mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, A. de O.; BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p.59.

Faz-se necessário avaliar a importância do contexto histórico social em que foram estruturadas as noções de uma “identidade feminina”, bem como de uma “linguagem feminina”. De acordo com Heloisa Buarque,

os sistemas de interpretação feministas teriam como tarefa fundamental a reflexão sobre a noção de identidade e sujeito, levando em consideração a multiplicidade de posições cabíveis que a noção de sujeito sugere, tendo por base um claro compromisso com uma perspectiva historicizante em suas análises.<sup>67</sup>

A recuperação da obra *Exílio* surge em um momento delicado da trajetória de Lya Luft como escritora. A autora corre atualmente um risco: ser esquecida nos círculos acadêmicos. Depois de *Perdas e ganhos*, ela deixa de ser considerada uma escritora a ser levada a sério pela academia. Ela como que “passa” para o lado dos que tem sucesso econômico. Nas palavras de Vanessa Kukul, Lya Luft “saiu da condição de tradutora e escritora conhecida para fazer parte do espetáculo”<sup>68</sup>. No artigo, Vanessa Kukul questiona a dicotomia entre sucesso de vendas, estreitamente ligado ao mercado de consumo, da cultural e artística. Por conta disso, a noção entre o que é arte e o que é espetáculo (aquele que rende algum retorno financeiro) encontra-se engessada. Uma parcela da crítica literária parece comprar esse peixe e considera menores os autores que largaram a clausura de seus gabinetes para participar do espetáculo.

Os críticos ignoram que, por vezes, participar do espetáculo é uma exigência do mercado editorial. O escritor, tão mortal quanto nós, necessita todo mês garantir o mínimo para sua sobrevivência e, muitas vezes, fazer parte do show lhe garante continuar movendo a pena.

Está na moda, em relação a Lya Luft, compará-la continuamente ao mago Paulo Coelho e nas livrarias suas obras são realocadas nas estantes junto aos

---

<sup>67</sup>HOLLANDA, Os estudos..., p.59.

<sup>68</sup>KUKUL, Vanessa. Da sombra dos gabinetes aos holofotes do espetáculo: as celebrações em torno da escritora Lya Luft e de sua obra. **UNESP**, v.1, n.1, p.3, 2005.

autores de auto-ajuda. Enfim, toda a sua difícil trajetória de poeta, prosadora, contista e escritora, de alguém que labutava no árduo ofício das palavras, é como que magicamente esquecida.

Esta dissertação procura o caminho inverso. Busca recuperar uma autora “em baixa” no meio acadêmico porque vê em sua obra, especialmente em *Exílio*, qualidades estéticas que resistiram ao tempo. Ao passo que recupera a importância de Lya Luft na literatura feminina, investiga a construção das subjetividades femininas presentes em *Exílio*. A formação de uma identidade, sobretudo a de mulher, passa por questões ligadas ao ambiente doméstico, bem como enclausurado nele, o corpo, espaço de desejo, maternidade e interdição.

Esses seriam os temas emergenciais da época em que Lya Luft concebeu *Exílio* e por serem significativos para a compreensão mais total da obra, serão desenvolvidos e tratados neste trabalho.

## 2.1 AS PERSONAGENS FEMININAS DE LYA LUFT

Lya Luft produziu, em grande parte da década de 1980, uma literatura de cunho intimista. O termo “intimista” vinculado a “íntimo”, “pessoal” “fechado”, não significa imediatamente que seja alienado, desvinculado de uma realidade concreta e material. O íntimo, no exercício de recuperar o passado, de rememorar angústias, de remoer passos imprecisos, não implica vazio ideológico ou histórico. Quando a narradora de *Exílio* se expõe, através de sua linguagem profundamente próxima do eu, revela não só suas contradições e medos, mas fala com autoridade de quem se encontra acuada pelos discursos do patriarcado – da Igreja e de alguns setores da sociedade. Muitas personagens não se encontram inteiramente adormecidas, mas apenas embaladas enganosamente pelo enfadonho cotidiano; elas têm a possibilidade de despertar e adotar uma postura de enfrentamento dos discursos que constituem o patriarcado.

Muitas vezes a literatura intimista é confundida enganosamente como um fluxo de pensamento, distanciado de uma realidade; na verdade, nos interstícios da reflexão sobre seu “sentir no mundo” e “estar no mundo”, revela, ao contrário, uma denuncia em alto e bom tom de toda uma rede de comportamentos ditos “femininos” impostos e localizados em um tempo e espaço precisos.

Nízia Villaça afirma que uma parcela da crítica literária e inclusive a feminista classifica a literatura intimista como “masturbatória e alienada”. Para Villaça é justamente o contrário disso: a literatura intimista pode constituir um exercício de “afirmação de identidade” da mulher, evidenciando “a sua determinação histórica, e sua dimensão política, mesmo se conservando nos espaços de um mundo privado”<sup>69</sup>.

No exercício da escrita, a mulher se materializa, não mais como retrato turvo criado pelos discursos hegemônicos em que era apenas “olhos, cabelos, fronte, braço e mais recentemente, partes mais eróticas”<sup>70</sup>, mas fala de si mesma, “da tomada de conhecimento de suas sensações, de sua condição, abrindo mão de estereótipos, das graças que os autores masculinos lhe emprestavam”<sup>71</sup>.

Esse é o momento em que flagramos grande parte das personagens de Lya Luft, sobretudo nos cinco romances escritos na década de 1980. Das obras produzidas nesse recorte de tempo, apenas uma é escrita em 3.<sup>a</sup> pessoa; entretanto, Lya Luft não isenta sua principal personagem feminina da reflexão sobre o momento dramático que vive. Todas experimentam o conflito de se descobrirem atadas a um falso cotidiano e, aos poucos, valendo-se de uma linguagem rica de metáforas e muito íntima, vão revelando seus traumas e suas pulsações mais secretas.

Uma das características da literatura de Lya Luft é a grande quantidade de cenas grotescas e abjetas. Desde seu primeiro romance – *As parceiras*, 1980 –

---

<sup>69</sup>VILLAÇA, **Paradoxos...**, p.75.

<sup>70</sup>VILLAÇA, **Paradoxos...**, p.77.

<sup>71</sup>VILLAÇA, **Paradoxos...**, p.77.

surgem figuras deformadas, cenas com forte apelo ao baixo, ao submundo. Essa opção por essas imagens reforça o caráter marginal de suas heroínas. Elas se encontram em terreno estrangeiro, enfrentando as regras impostas pelo jogo social.

As personagens luffianas querem transitar em dois territórios: o da normalidade; o instituído como normal e o desconhecido; o terreno de seus sonhos e desejos.

As situações são incompatíveis e a tensão crescente precisa de uma forma ou outra ser solucionada. Assim as personagens se revelam ambíguas porque, de certa forma, querem ainda “jogar o jogo” e permanecer ainda dentro do que a sociedade chama de “comportamento padrão”; entretanto, ao mesmo tempo em que se sabem “peça do tabuleiro”, não conseguem ignorar os bastidores do jogo, sabem que a partida possui cartas marcadas e que elas sempre serão as perdedoras.

Encontramos a Doutora, narradora e personagem do romance *Exílio*, dentro desse momento problemático. Ela está instalada em uma pensão, próxima do penhasco e do mar. Nessa ambiente, vive no limite da lucidez e loucura, debatendo-se entre o céu e a terra. Distante do lar, exilada em um espaço que remete ao oposto a idéia de lar – a Casa Vermelha –, a narradora faz reflexões sobre sua situação existencial: o afastamento de sua casa, a traição de Marcos, seu marido, o namoro inconsistente que leva com Antonio e o filho que abandonara.

Então, sobrevivo a mais um dia de espera, e dor. E perdas. As recentes, feridas com sangue vivo: minha casa, profissão, amigos, cidade, segurança, e meu único filho, Lucas.(Que tem seis anos e não consegue me entender.) Perdas antigas: quase esquecidas, mas agora reavivadas, e cheias de pus; o tempo as infeccionou, e nem sabia: a morte de minha mãe; de meu pai; a morte de meu irmão, pois de certa forma, embora viva aqui no andar de cima, cuidado pelo seu Enfermeiro, ele também morreu.<sup>72</sup>

Lya Luft não nos apresenta uma origem desse “desalojamento”, de um momento pré-crise”. Grande parte das narrativas de Lya Luft são muito econômicas nesse sentido. Clarice Lispector, ao contrário, primeiro nos apresenta a personagem

---

<sup>72</sup>LUFT, Lya. *Exílio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p.21.

distante da hora perigosa e logo depois, o momento da descoberta, da epifania. Já as personagens luftianas vivem um pesadelo pós-epifânico: elas se encontram despertas e transitam em uma narrativa que ora reconstitui um passado remoto, ora se localiza em um tempo presente. Lya Luft dá autonomia de carne, vísceras e sangue a suas personagens, conferindo-lhes uma infância traumática, seus pecados, ausências, paixões e crimes. Aos poucos, através dessa narrativa fragmentada em dois momentos, vamos reconstituindo os passos que as levaram ao seus inexoráveis destinos. Algumas personagens são aniquiladas pelo jogos sociais; outras, conseguem sua redenção.

*Exílio* possui uma constituição labiríntica e enigmática, muito semelhante à floresta que a narradora persiste em conhecer: um lugar de fuga da realidade, um lugar de encontro consigo mesma, a busca pela sua identidade.

A Doutora encontra-se contaminada por essa “hora perigosa”, a sua recusa pelos rituais do cotidiano a conduz a esse “exílio” onde, guiados por ela, adentramos em um mundo que nos apresenta como bizarro e estranho.

Lya Luft, na obra *Rio do Meio*, revela um pouco de seu processo criativo. Entre tantas informações, discorre sobre o processo de criação de suas personagens femininas. Afirma que as imagina desta maneira: de pacatas donas-de-casa que escondem querer ser outra “sensual, perversa e irresponsável, soltando emoções como tentáculos pelos interstícios do que parece controlado?”<sup>73</sup>.

Nos seus romances, há muitas personagens que se encaixam perfeitamente nos moldes descritos pela autora. Doutora, de *Exílio*, não foge à regra. Entretanto, há algumas marcas diferenciais que vão ser demonstradas neste trabalho.

*Exílio* é considerado por muitos críticos como o ponto máximo da carreira de Lya Luft. É um dos seus mais complexos romances. Temas como busca da identidade, maternidade, morte, loucura presentes em suas obras anteriores – são trabalhados pela autora até as últimas conseqüências. A linguagem é direta, entretanto, densa e repleta de histórias do desejo feminino e de suas interdições.

---

<sup>73</sup>LUFT, *O rio do meio*.

A estrutura do romance nos remete, como já citamos, à imagem do labirinto, cheio de enigmas e mistérios que vão aos poucos sendo revelados. A tessitura se assemelha, de certa forma, à floresta que a narradora obcecada persegue: lugar de interdição – protegida dos olhos por ser uma reserva florestal, entretanto é o lugar de busca de uma identidade, de um encontro consigo mesma. A narradora diz em diversos momentos que se sente rastejando em um chão semelhante ao que forra a floresta que cerca a casa, “ramos caídos, madeiras podres, silenciosos vermes, cogumelos; tudo tão longe das copas do sonho.”<sup>74</sup>

Nosso contato com a linguagem acontece ainda na infância. De acordo com Bakhtin, “a criança começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no seu tom que ela começa também a falar de si mesma, como que se acariciando na primeira palavra pela qual se expressa a si mesma [...]”<sup>75</sup>.

O leitor encontra-se enredado nas perdas da personagem principal e narradora e a história toda se centraliza no corpo da mãe, grande responsável pelos traumas e pelas angústias da narradora.

Como já dissemos, o primeiro contato que temos com a linguagem se dá geralmente por intermédio da mãe. Em *Exílio*, esse contato primordial com a mãe vai ser rompido. O corpo da mãe, espaço negado, vai ser a força motriz da história, será a fonte de sua escrita.

A Casa Vermelha, do mesmo modo que a relação da floresta e da narradora, pode ser entendida como uma extensão do inconsciente da Doutora. É assim que o espaço da Casa Vermelha nos é apresentado pela primeira vez:

---

<sup>74</sup>LUFT *Exílio*, p.14.

<sup>75</sup>BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.68.

Esta é uma casa singular; alguns no bairro a chamam de Castelinho, mas a maioria a conhece como Casa Vermelha; pois é esta cor desbotada de suas paredes, dentro e fora, lascas de tinta saindo por toda a parte como pele velha revelando feridas mais velhas ainda, em tom alaranjado. Uma das construções mais originais que já vi; pena estar transformada numa pensão decadente.

Isolada; quase no fim do beco, a meia altura do morro; ladeiras, poucos carros, casario antigo e essa floresta imponente que na frente da Casa trepa pelo despenhadeiro em longos troncos muito finos procurando luz e assim vai até a cidade, que continua no fundo. Bairro de artistas e boêmios, de gente pobre em cortiços espremidos junto a muros que escondem grandes mansões. De longe, a Casa Vermelha parece um ferimento no morro. Três andares, mais uma torrezinha onde deve morar o Anão. Beirais de madeira caprichosamente recortada, ar mourisco que anda tem a ver com o resto.<sup>76</sup>

A Casa nos é apresentada quase como uma personagem com vida e caráter próprios, por isso inclusive o uso das letras maiúsculas, como forma de indicar a personificação. Os elementos priorizados na descrição nos conduzem à visão de uma criatura pulsante e viva. A descrição que Lya nos oferece é a de um animal ferido, um monstro cuja morte se aproxima e por isso se encontra agonizante sobre o morro. “Fico acordada, à escuta: quando o vento é forte, a Casa Vermelha arfa e geme.”<sup>77</sup>

A construção parece refletir os mesmos sintomas, em uma escala maior, das dores e incertezas da Doutora. Se a tinta da casa está descascando e revelando suas feridas, a narradora se encontra “[...] sensível como alguém a quem tivesse arrancado a pele, tudo dói intensamente”<sup>78</sup>. Casa e narradora se espelham, sofrem juntas.

O exílio gera-se no interior dessas personagens, nesta casa assombrada pela falta, da mesma forma como a casa da praia na história contada pela Velha, lugar de paixão e morte – ambos frutos de um duplo abandono: o abandono da mulher ao desejo transgressor e o abandono experimentado pelo filho que, em busca da mãe pelas dunas, morre tragado pelo mar.

---

<sup>76</sup>LUFT, **Exílio**, p.33-34.

<sup>77</sup>LUFT, **Exílio**, p.120.

<sup>78</sup>LUFT, **Exílio**, p.31.

O filho pequeno saíra de casa depois dela; reconstituíram sua infeliz trajetória como podiam, com depoimentos de pessoas que o tinham visto. O menino teria acordado da sesta, com sede, procurando a mãe; não a encontrando, deixara a irmã adormecida e saíra de casa. Do avarandado passava-se diretamente para a praia, nas marés altas o mar lambia a cerca baixa. O menino se pusera a caminho. Alguém o vira, indagara a mãe, e ele apontara pra a frente: lá...<sup>79</sup>

A narradora diz que “o cascalho do tempo escoia na memória: conto fatos da minha vida como quem contasse carneiros”<sup>80</sup>. Lúcida, desperta como a imagem de contar carneiros insinua – quem conta carneiros é porque está insone e o faz para que consiga dormir, a narradora divide sua história em dois momentos. Um aqui e agora, na companhia da raça de exilados na Casa Vermelha e outro em um passado remoto, o tempo infeliz da infância quando vivia sob a regência da Rainha Exilada. O que une esses dois momentos separados pelo tempo é a constante evocação do universo infantil.

[...] pendurei naquela parede um retrato emoldurado: uma menina e seu irmãozinho. Nossa mãe morreu há pouco tempo; vestimos luto fechado, e temos a cara perplexa de todos os orfãos: como foi que ela nos abandonou assim, *como?* Mas essa expressão também aparece nos nossos poucos retratos anteriores; porque, de certa forma, ela nunca esteve conosco. Eu, magrinha, morena, feiosa; Gabriel, gordinho e louro, aqueles olhos claros. Tirávamos poucos retratos. Só famílias alegres querem ficar registradas. Nós não tínhamos motivos.

Essa relação com o universo infantil se evidencia também pelo diálogo constante que a autora insere em suas obras com o universo maravilhoso dos contos de fada. Certamente são essas histórias que o Anão contava para protagonista; narrativas que lhe deliciam e ao mesmo tempo lhe traziam o medo.<sup>81</sup>

As relações com os contos de fada podem ser percebidas em todos os romances de Lya Luft. Em *As parceiras*, por exemplo, a matriarca Catarina, isolada

---

<sup>79</sup>LUFT, **Exílio**, p.85.

<sup>80</sup>LUFT, **Exílio**, p.17.

<sup>81</sup>LUFT, **Exílio**, p.39.

no alto de seu sótão, nos lembra a figura de Rapunzel, presa no alto de sua torre. Em *A asa esquerda do anjo*, a história da Bela e da Fera parece ecoar na relação da protagonista Gisela e sua prima Anemarie. Enquanto a primeira se sentia perdida, desengonçada e feia, a segunda era preterida pela sua avó, era uma figura ativa e bonita.

Voltava à sala de aula arrastando os pés, consciente de minhas orelhas grandes, da mão canhota sempre se adiantando para fazer o que era função da outra.

Por que não era como Anemarie? Nunca a censuravam. Como conseguia ser sempre assim, plácida, harmoniosa, agradando a todo mundo, até nossa avó, aparentemente sem esforço.<sup>82</sup>

A narrativa de *Exílio* dialoga o tempo todo com a história da Branca de Neve. Em *Exílio* estão presentes o anão, a madrasta (a mãe da narradora) e a Branca de Neve (a própria narradora). O espelho, um dos principais elementos do conto, também se encontra em *Exílio*. É através dele que a madrasta acompanhava os passos de Branca de Neve. A madrasta, mesmo reunindo características que a afastam de qualquer semelhança com o que uma mãe deve ser, estava presente o tempo todo na vida da Branca de Neve.

A mãe de *Exílio* guarda muitas semelhanças com essa madrasta; era uma figura bela e seus passos eram constantemente seguidos pela imprensa, “o retrato dela aparecia nos jornais: nariz perfeito, boca perfeita, olhos perfeitos, toda perfeição”<sup>83</sup>. Era vaidosa e gostava de admirar-se e ser admirada, por isso, a casa era repleta de espelhos. Assim como a madrasta da história de fadas, ela “não era bondosa”<sup>84</sup>, e só se recordava da filha quando necessitava de alguma coisa; apenas para “tirar algum proveito desse aborrecido fato: ter uma filha”<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup>LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. São Paulo: Siciliano, 1991. p.23.

<sup>83</sup>LUFT, *Exílio*, p.35.

<sup>84</sup>LUFT, *Exílio*, p.39.

<sup>85</sup>LUFT, *Exílio*, p.39.

O espelho no conto da Branca de Neve servia para lembrar a madrasta da existência de sua odiada enteada; Em *Exílio*, o reflexo do espelho é o da Rainha Exilada, que, mesmo ausente, morta, persiste na memória da narradora protagonista: “vejo-a ainda, refletida nos espelhos que ornamentavam a ponta de cada corredor da casa, indo do teto ao assoalho: duas rainhas pálidas, vagando sem destino”<sup>86</sup>.

Não preciso olhar: sinto que, no espelho da cômoda, a sonâmbula rainha começou a sua ronda. Tantos anos sem a ver, às vezes sem pensar nela, e agora volta. Sua ronda continua depois da morte, como acreditei em criança. Copo na mão, olhos ausentes, pálida como um cadáver.<sup>87</sup>

A narradora parece ignorar o fato, ou finge ignorar, que ela vai se tornando cada vez mais semelhante a essa Rainha Exilada.

Não é a primeira vez que Lya Luft se vale da metáfora do espelho em suas obras. Desde *As parceiras* em que os passos de Anelise acabam refletindo os mesmos passos da matriarca enlouquecida Catarina. Em *Reunião de Família* a metáfora do reflexo e distorção é a base do romance. Alice – a aproximação com Alice de Lewis Carrol é inevitável, é uma mulher tranqüila, pacata, acostumada ao cotidiano familiar. Entretanto, ao sair de sua casa, defronta-se com outra Alice, mais selvagem, indomada:

Ela: o contrário de mim, meu reverso. Sempre à espera por baixo das superfícies. Livre para detestar tudo o que, aqui fora, eu era obrigada a aceitar. [...]

Sou apenas uma dona-de-casa, vida exclusivamente doméstica, marido e dois filhos que já são quase homens e nunca me deram preocupação. Mas hoje, obrigada a sair dessa concha por um fim-de-semana, estarei na casa onde meu pai mora faz alguns anos com minha irmã, Evelyn, e seu marido.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup>LUFT, **Exílio**, p.35.

<sup>87</sup>LUFT, **Exílio**, p.47.

<sup>88</sup>LUFT, **Reunião de família**, p.35.

Ao final do romance, depois de bem acomodada e novamente presa ao ao frágil fio das atividades cotidianas, a narradora vê, no grande espelho da sala, sua imagem, e dentro de seus olhos, o reflexo de duas pequenas “Alices”.

Em *Exílio*, Lya Luft faz uso de metáforas bem mais elaboradas para “ocultar” o jogo de espelhos. Ele se faz presente na relação Rainha Exilada e da filha; na relação da Doutora e de Lucas, seu filho; da Rainha Exilada e da Madame, dona da pensão; da Doutora e da Velha, hóspede da pensão; da Rainha Exilada e da Irmã Cândida.

O jogo de espelhos entre a Rainha Exilada e a Doutora é de reflexo e deformidade. Os passos da narradora que a conduziram a esse exílio na Casa Vermelha parecem pisar nas mesmas pegadas deixadas pela sua mãe, também exilada – exilada pela bebida e distante do mundo. Se a mãe era ausente, e não lhe agradava qualquer contato físico com os filhos, era também majestosa e imponente como descreve a narradora:

Ninguém tem uma mãe tão bonita e majestosa. E tão remota.  
Ela se inclina de má vontade, mal permite que a beije na face; logo se indireita:  
- Não precisa me lambar. E amanhã não faça barulho; vou dormir até mais tarde.<sup>89</sup>

A Doutora vai se tornando muito similar a essa rainha distante. Em vários momentos da narrativa surgem obstáculos, muitas vezes criados pela própria narradora, que impedem o contato físico e real com Lucas. E a criança se distancia cada vez mais da mãe e se aproxima do pai e da namorada do pai, pessoas cuja convivência é mais intensa do que com a própria mãe. Aos poucos, a protagonista vai perdendo o elo com seu filho Lucas. Lamenta-se de só descobrir tardiamente, depois que havia saído de casa, que Lucas fazia natação.

---

<sup>89</sup>LUFT, *Exílio*, p.18.

Telefone para minha antiga casa: uma voz feminina atende. Não conheço. A vida começa a invadir meu velho reino, de onde me afastei; aqui, a morte sufoca meu coração. Empregada nova? Namorada de Marcos? Peço que chame Lucas, a voz diz, toda cordial:

- Ah, é a mãe dele? Você tem um amor de filho – Portanto não é empregada; deve ser a nova namorada de Marcos. Ela chama com uma terna intimidade, trata-o por “Luqui”. Fico numa raiva surda, e quando respondo ao seu alô ele já está repetindo a palavra várias vezes.<sup>90</sup>

Aos poucos a narradora protagonista se tornando uma estranha aos olhos de seu filho. Ela se culpa pelo muro intransponível que a separa de Lucas.

Meu filho; que nem terminei de criar; não poderei mais curtir suas descobertas, abrandar seus problemas, observar seu crescimento. No último passeio, contou que tinha nadado tão bem; meu Deus, eu nem sabia que ele está na escolinha de natação.<sup>91</sup>

São esses fatos que torna seu reflexo cada vez mais próximo de sua mãe, a Rainha Exilada. O Anão, espécie de consciência acusadora, lembra a Doutora insistentemente dessa semelhança com sua mãe. A primeira frase do livro é sua: “Você está cada vez mais parecida com a Rainha Exilada”<sup>92</sup>. O Anão também mexe em profundas feridas na relação entre a narradora e Lucas, para ele, as perdas dela, não são um castigo gratuito de Deus, são, sobretudo, conseqüência de suas escolhas.

- Perdi tudo o que tinha – gaguejo. – viver sem meu filho é como me arrastar por aí com as duas pernas amputadas.  
- Perdeu, não. Deixou! – diz ele cruelmente, e sua cara é velha e má. – Mas apesar de tudo, você tem a sua profissão – conclui, com fingida gravidade.<sup>93</sup>

A narradora acaba mirando-se na própria imagem da sua mãe, da Rainha exilada. E isso só faz aumentar ainda mais sua angústia e sofrimento, pois a mãe

---

<sup>90</sup>LUFT, **Exílio**, p.181-182.

<sup>91</sup>LUFT, **Exílio**, p.82.

<sup>92</sup>LUFT, **Exílio**, p.13.

<sup>93</sup>LUFT, **Exílio**, p.45.

nunca fora um reflexo límpido da mãe criada pelos discursos hegemônicos, antes disso, suas atitudes e gestos a colocam no oposto dessa imagem, reflexo invertido.

Parecia incapaz de me dar uma explicação, de me ajudar. Tudo o que eu queria era ter minha mãe; uma dessas como tinham as outras meninas, alegre ou zangada, abrindo a porta do forno para espiar o bolo ralhando porque não arrumava o armário, planejando férias e dizendo “este vestido está curto, o você cresceu neste verão”. Era isso que eu queria; não aquela mulher-criança de quem se precisava cuidar. E que, além de tudo, era tão difícil de amar.<sup>94</sup>

É evidente que a narradora protagonista, na sua infância, já tinha uma idéia de quais ações e posturas pertencem ao repertório de uma mãe. Os comportamentos da mãe da narradora eram o oposto da imagem idealizada pela menina. Mães, de acordo com um discurso constituído historicamente, não devem beber, não sentem asco ao contato físico com os filhos, não se mantêm distantes e isoladas. Atitudes assim não estão contempladas no imaginário de performances que qualificam uma boa mãe, antes, constituem seu oposto.

Mary Del Priore é uma das pesquisadoras brasileiras mais sérias e envolvidas com resgate da figura feminina na História. Sua preocupação é recuperar as vozes que permaneceram caladas durante muito tempo; é fazer emergir a mulher no cenário de uma história pouco preocupada com as diferenças sexuais e também demonstrar a exploração, a opressão e a dominação que vitimavam as mulheres.

Essa imagem fantasmagórica de mãe que paira como uma maldição sobre a cabeça da narradora – bem como de grande parte das mulheres – foi instituída, segundo Mary Del Priore, por “musculosos mecanismos”, em uma metáfora ao poder masculino. Embora remonte a um passado distante, esses ecos de antigas vozes ainda se fazem ouvir.

---

<sup>94</sup>LUFT, *Exílio*, p.36.

Mary Del Priore<sup>95</sup>, no livro *Ao sul do corpo – condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*, rastreia essas antigas vozes mediante pesquisa história em documentos e relatos. Revela que a mulher tinha um papel fundamental no projeto de colonização do Brasil. Durante esse projeto, a Igreja e a Medicina reforçaram a imagem da Santa Mãezinha.

Para receber tão nobre adjetivo e o único possível dentro do que era considerado normal, a mulher deveria ser boa esposa, casada, humilde, devotada. Não bastava apenas isso, a maternidade era vista como o único projeto possível para o sexo feminino; sem ser mãe, a mulher estava definitivamente afastada da experiência de sentir-se uma mulher completa.

A identidade, segundo os essencialistas, seria “fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes”<sup>96</sup>. Já os culturalistas crêem que a formação de uma identidade se deve muito mais a fatores contextuais do que genéticos. As identidades não seriam fixas, elas estariam à mercê das modificações sociais e históricas. Desta forma, é impossível compreender o instinto materno como algo inato e uma característica imprescindível na constituição feminina. Assim como qualquer sentimento humano, a maternidade também é um construto social e como tal também pode sofrer variações de acordo com mudanças sociais, essa é a tese defendida por Elisabeth Badinter em seu polêmico livro *Um amor conquistado – o mito do amor materno*. A autora critica aqueles que crêem que o instinto maternal e o amor estariam “inscritos desde toda eternidade na natureza feminina”<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup>DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades no Brasil Colônia** Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, Edunb, 1993.p. 125

<sup>96</sup>HALL, **Da diáspora...**, p.28.

<sup>97</sup>BADINTER, Judith. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.15.

Para isso Badinter faz um recorte e estuda a maternidade um período de mais ou menos dois séculos da história francesa. No século XVII era muito comum as mulheres deixarem que seus filhos recém-nascidos fossem criados por amas de leite. Não eram fatos isolados na sociedade, a grande maioria das mulheres fazia isso. Eram raríssimos os casos em que a mãe natural amamentava e criava seu filho debaixo do mesmo teto. Era um modismo da aristocracia, mas que todas as mulheres das outras classes sociais almejavam. Amamentar e ser mãe era definitivamente algo *démodée*, como diriam os franceses.

Não raro as amas, sobretudo as menos favorecidas economicamente, largavam seus filhos à própria sorte, pois “a alienação econômica pode produzir comportamentos aberrantes, forçando o instinto de vida a fazer silenciar todos os outros.”<sup>98</sup> O saldo não poderia ser mais trágico, na França, a mortalidade infantil era de 27, 5% compreendendo o período de 1740 a 1749. A criança entregue a uma ama tinha o dobro de probabilidades de morrer.

Mas a partir da metade do século XVIII essa mentalidade começou a ser combatida. Em 1760, por exemplo, abundaram as produções que recomendavam a permanência da criança em casa e sob o olhar atento da mãe. Não só dividir o mesmo teto com o filho, mas também dar-lhe o próprio seio para amamentá-lo. Esse mudança deveu-se a vários fatores, mas dois deles merecem atenção. Badinter afirma que um dos motivos era questão humana. Ficou evidente, dadas as trágicas estatísticas de mortalidade infantil, que a moda de enviar os filhos para serem criados por amas eram catastróficas.

Um outro fator de peso era o econômico; as altas taxas de morte de crianças podiam tornar a França um solo insípido em que nada se produziria nele. Era importante naquele momento incentivar a natalidade e mantê-los vivos para garantir a produção de riqueza e, logicamente, também um mercado consumidor. Criou-se toda uma série de aparatos discursivos para convencer a mulher da função

---

<sup>98</sup>BADINTER, **Um amor conquistado...**, p.138.

essencial que era para a sociedade ser uma mãe devotada aos filhos. Assim, a mulher se viu “enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não mais poderá evitá-lo sob pena de condenação”. Foi essa, durante muito tempo, uma causa importante das dificuldades do trabalho feminino. “A razão também pelo desprezo ou da piedade pelas mulheres que não tinham filhos, do opróbrio daquelas que não queriam”<sup>99</sup>.

Badinter conclui, com base no farto material histórico apresentado por ela, que o tal instinto materno, encravado no DNA feminino, é, na verdade, uma invenção, e assim como uma invenção humana, pode variar, ao sabor das mudanças sociais e (ou) econômicas.

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escape ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É “adicional”.<sup>100</sup>

Para Beatriz Roland<sup>101</sup>, há um discurso do binarismo que incute como natural as oposições entre heterossexualidade/homossexualidade, masculinidade/feminilidade, público/privado. Para ela, essas oposições não podem ser consideradas naturais e muito menos fixas. Antes de serem biológicas, são convenções sociais e estão suscetíveis a modificações no decorrer da história. Stuart Hall diz que “é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos,

---

<sup>99</sup>BADINTER, **Um amor conquistado...**, p.238.

<sup>100</sup>BADINTER, **Um amor conquistado...**, p.365.

<sup>101</sup>ROLAND, Beatriz. A adolescência homoerótica no contexto escolar: uma história de vida. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita (Org.). **Discursos de identidade**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2003. p.116.

no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas”<sup>102</sup>.

Nos cinco romances de Lya Luft escritos na década de 1980, apenas uma personagem, Alice, de *Reunião de família*, experimenta a performance completa de mãe. Por outro lado, há muitas personagens que não conseguem realizar “adequadamente”, isto é, conforme a sociedade patriarcal espera, o exercício da maternidade, seja por causa de uma deficiência física ou biológica, seja porque não se sentem à vontade nesse papel. Do primeiro caso, podemos citar Anelise, de *As parceiras*; ela deseja ansiosamente ser mãe; “Todo mundo queria ter filho, mas em mim isso foi mais que um sentimento natural. Depois das tempestades da paixão comecei a sentir falta de uma criança junto de Tiago e de mim”<sup>103</sup>. Entretanto, ela não consegue levar uma gravidez até o fim e quando finalmente a gravidez transcorreu sem maiores complicações, o menino nasce com gravíssimos problemas mentais e falece dias depois. O projeto da maternidade se apresenta como essencial para Anelise: sem o filho, ela se encontra, “encapsulada num devaneio dolorido. E agora?”<sup>104</sup>.

Renata, de *O quarto fechado*, pertence ao segundo grupo. Antes do casamento com Martim, era uma pianista conceituada e muito famosa. Decidiu abandonar a vida artística para exercer a função de esposa. Logo no início percebeu que a troca era injusta, não encontrava em si as qualidades de uma boa mãe:

- Acho que nasci sem os instintos naturais das outras mulheres – queixara-se Renata ao médico depois do nascimento dos gêmeos. O sorriso dele, paternal, ao dizer que nem todas as mulheres eram iguais, que isso viria com o tempo, não a tranquilizaram. Mesmo antes de engravidar vinha sentindo: o casamento fora um erro. Por mais que tivesse amado Martim, ansiava dolorosamente pela música: era essa a sua vida.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup>HALL, Quem precisa de identidade?

<sup>103</sup>LUFT, Lya. **As parceiras**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.87.

<sup>104</sup> LUFT, **As parceiras**, p.96.

<sup>105</sup>LUFT, Lya. **O quarto fechado**. São Paulo: Siciliano, 1991. p.43.

Renata preferiu abandonar tudo e arriscar-se nesse projeto de mãe. A narradora de *Exílio*, entretanto, optou por seguir a nova via da profissionalização feminina que se apresentava então para as mulheres. A questão da profissionalização da mulher surge no romance como um dos elementos que desestabilizam o equilíbrio familiar. Médica obstetra, dedicada à carreira, muitas vezes se vê na obrigação de deixar a casa, o filho e o marido em função do trabalho. Esse desprendimento do lar e de suas obrigações vai, aos poucos, tornando-se um fardo para ela. Os discursos hegemônicos fortalecem o sentimento de culpa que lhe aflige:

Comecei a achar que minha profissão me mantinha demais longe de casa; não era incomum levantar da cama e sair no meio da noite para atender a um parto; muitos dias chegava em casa exausta no fim da tarde, mal conseguia jantar; brincava um pouco com Lucas, distraída, e me arrastava para a cama; ou ficava acordada até tarde, estudando algum caso difícil.

Estivera certa de que meu casamento era sólido, minha vida resolvida; marido, filho, alegrias e sucesso me pertenciam depois da longa orfandade. Talvez Marcos tivesse razão em procurar outra mulher: se ele não era um canalha, eu devia ter minhas culpas.

[...] Ele passou a me acusar abertamente: eu era a médica eficiente, mas a mulher desinteressada e desinteressante; nem para o filho ligava.<sup>106</sup> (ex. p.49)

No texto *Poder, sexualidade e intimidade*, Muriel Dimen verifica que as mulheres sempre são preferidas para trabalho que seja imediatamente vinculado ao doméstico. Várias são as razões para isso: primeiro porque são biopsicologicamente preparadas para tais funções. Criar filhos e educá-los, por exemplo, condicionaria sua carreira profissional a atividades como magistério ou enfermagem.

Muriel Dimen diz que a primeira coisa que se quer saber sobre as mulheres é se elas são casadas e se possuem filhos; há uma convicção cultural, segundo ela, de que todas as mulheres devem desempenhar bem essa função, esse trabalho. Na esfera doméstica, espera-se que a mulher alivie a tensão e a alienação que todos

---

<sup>106</sup>LUFT, *Exílio*, p.49.

experimentam na esfera pública<sup>107</sup>. Assim, toda vez que a mulher se encontra fora do espaço doméstico,

[...] sua mente e seu corpo são invadidos por uma definição social de sua feminilidade que ameaça separá-la de sua própria experiência. É a experiência da dominação, a perda do senso e do desejo de autonomia, como resultado de processos que jogam com as dúvidas de uma pessoa sobre a realidade de seu ser, suas percepções e seus valores.<sup>108</sup>

De acordo com Michelet<sup>109</sup>, a mulher só teria papel benéfico se ficasse restrita dentro do casamento, cumprindo seu papel de mãe. Ao fugir da “natural” esfera privada, elas se tornariam um mal, tal como as prostitutas e bruxas o são.

Na década de 1980, lugar e tempo em que Lya Luft gestou o universo de *Exílio*, a mulher já se encontrava muito distante da primeira onda do feminismo, pelos idos de 1960. Muitas de suas conquistas se encontram consolidadas. O cenário, como descreve Elisabeth Badinter<sup>110</sup>, era de euforia e entusiasmo. O casamento não era mais visto como único projeto para as mulheres, nem como algo que se estenderia por toda uma vida. O ingresso no mercado de trabalho possibilitou vislumbrar outros caminhos e sonhos. O trabalho renumerado lhe dava garantias de sustento próprio. O sonho de Virginina Wolf, tão discutido em seu livro, *Um teto todo seu*, no início do século, finalmente se tornava realidade; a mulher enfim conseguiu sua independência econômica. Como imediata consequência desse novo cenário, o número de divórcios se viu crescer, a mulher não necessitava mais, como suas ancestrais, conviver com um homem cujo caráter não suportava.

---

<sup>107</sup>DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (Org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997. p.49.

<sup>108</sup>DIMEN, op. cit., p.46.

<sup>109</sup>Michelet apud DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1992. p.12.

<sup>110</sup>BADINTER, Judith. **Rumo equivocado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.13.

A mulher também não era mais escrava de seu corpo. Os métodos contraceptivos e o aborto emergiam com força nessa época. Era a mulher que agora decidia quando e como ter filhos.

Ela também se viu encorajada a penetrar em territórios antes considerados exclusivamente masculinos. Assim vimos surgir mulheres que assumiram cargos que implicavam uma grande responsabilidade. Badinter diz que a imagem da mulher tradicional ia se diluindo, perdendo sua força, para ceder espaço a uma mais forte. “Confiando nesse espírito conquistador, as mulheres logo se viram compartilhando o mundo e a casa com seus companheiros. A igualdade entre os sexos tornou-se critério supremo da verdadeira democracia”<sup>111</sup>, sintetiza Badinter.

A mulher estava conseguindo desvencilhar os adjetivos frágeis, dóceis e passivas de sua imagem. Apesar de todos esses avanços, a presença do ambiente doméstico e de seus afazeres continuavam ainda atrelados a ela. A narradora de *Exílio* encontra-se nessa fronteira de dois mundos. Um mundo antigo percebido como o único possível pelas suas antecessoras (mães, avós, bisavós) e um outro mundo, uma outra possibilidade de existência, repleto de novos desafios.

Um grande número de mulheres se lançava no desafio de exercer outras profissões, antes dominadas pelos homens. Assim, médicas, advogadas, dentistas, engenheiras passaram a disputar o mercado de trabalho de igual para igual com o homem. Entretanto, um outro problema começava a apontar no horizonte desse mundo novo. O lar impingiria à mulher uma outra jornada de trabalho. Além da média de oito horas, enfrentaria o duro cotidiano das atividades domésticas. A mulher moderna se vê agora entre a cruz e a espada: precisa provar para si e para os outros que é uma boa mãe e ao mesmo tempo precisa exercer com competência a profissão escolhida.

A narradora de *Exílio* rompe com os papéis tradicionais reservados pela sociedade patriarcal, mesmo sabendo da traição de Marcos, “velha ferida que nunca

---

<sup>111</sup>BADINTER, **Rumo equivocado**, p.13.

cicatrizou<sup>112</sup>". Após a separação do marido, a narradora parte para a Casa Vermelha – lugar onde se encontram representadas todas as personagens femininas – lugar também em que tenta recompor sua vida e amenizar suas perdas:

---

<sup>112</sup>LUFT, **Exílio**, p.100.

Que mundo, o desta Casa. Deve ter sido luxuosa: hoje abriga náufragos que aportaram aqui Deus sabe como e de onde; e para quê. Formamos uma fauna e tanto: as Moças, que parecem apaixonadas; eu; a mulher retraída, coberta de vitiligo, e que não fala com ninguém; minha vizinha de frente, velha e alquebrada, provavelmente um tanto caduca; e pouca gente mais; algumas pessoas só vêm para as refeições: jovens estudantes, únicos animados à mesa. Uma pensão medíocre [...] <sup>113</sup>

Apesar de ser uma profissional da medicina, uma atividade em que só os homens eram autorizados a fazê-la, a ligação com o universo feminino é muito estreita. Ela é uma médica obstetra, acompanha a gravidez de suas pacientes e as auxilia no momento do parto. No momento em que decide abandonar a sua casa, seu filho e marido, levou poucas coisas pessoais, veio “despojada e despreparada com quem acaba de nascer. Não eram assim as criaturas molhadas que eu arrancara com as mãos, naqueles inumeráveis partos<sup>114</sup>”.

Houve um tempo em que o parto era um assunto apenas de mulheres. O único território em que o homem não podia intrometer-se. Eram saberes compartilhados pelas mulheres. A tradição de ser parteira, bem como as práticas relacionadas a isso, era passada de geração para geração. De acordo com Ana Paula Vosne Martins, os partos normais eram muito mais freqüentes que os complicados, e, portanto, na prática, o atendimento no momento do parto era quase exclusivamente feito por mulheres. Além disso, segundo ela, grande parte dos médicos considera a prática da obstetrícia “vil e repugnante”<sup>115</sup>. As parteiras e as parturientes vinham de uma mesma origem social, dividiam as mesmas expectativas, valores e crenças em um mundo organizado e dirigido pelos homens, marcado pelo casamento e a maternidade.

O trabalho das parteiras não se restringia apenas ao momento do nascimento. Elas faziam o acompanhamento dessa nova mãe, até que ela pudesse

---

<sup>113</sup>LUFT, **Exílio**, p.21.

<sup>114</sup>LUFT, **Exílio**, p.44.

<sup>115</sup>MARTINS, Ana Paula Vosne. **A medicina da mulher: visões do corpo feminino na constituição da obstetrícia e da ginecologia do século XIX**. Campinas, 2000. Tese (Doutorado) - IEL, UNICAMP. p.64.

dar conta de suas atividades cotidianas normalmente. Esse círculo fechado, restrito aos homens, entretanto rompeu-se quando o discurso médico tratou de considerar as práticas populares, e entre elas, o trabalho das parteiras, como representativas da ignorância e do obscurantismo. Assim, aos poucos o trabalho das parteiras foi sendo substituído pelo acompanhamento médico, científico.

O domínio dos segredos e mistérios do parto e da gravidez confere a essa narradora personagem de *Exílio* uma imensa autoridade para falar desse universo tão marcadamente feminino.

O parto é uma das imagens favoritas de Lya Luft. À medida que a Guisela/Gisela conta a saga da família Wolf, marcada por tragédias, incestos e interdições, os leitores acompanham um simbólico trabalho de parto da personagem narradora. O processo de parto da personagem vai, gradativamente, assinalando uma ligação com o inconsciente. As lembranças da família sob o matriarcado autoritário da avó bem como os traumas gerados nesse período foram responsáveis pelo monstruoso feto que a personagem carrega no ventre.

A narradora de *Exílio* relembra os muitos partos que realizou, a dedicação que sentia pela sua profissão quando “rodeada de futuras mães com seus ventres distendidos”<sup>116</sup>. Ela no instante em que encontra na Casa Vermelha diz que não se sente nem “médica nem mãe” porque a vida acabou lhe pregando uma “peça macabra”<sup>117</sup>. Também em termos profissionais, além da questão emocional e de identidade, a protagonista está exilada de si mesma e de sua história.

O olhar de Lya Luft realiza uma espécie de radiografia do objeto, como no caso da situação emocional enfrentada pela narradora, causada principalmente pela ausência materna e revivida pela falta do filho; em um outro plano, a ausência da mãe, dona do lar, corresponde à ausência da Madame, proprietária da decadente

---

<sup>116</sup>LUFT, *Exílio*, p.46.

<sup>117</sup>LUFT, *Exílio*, p.150.

pensão. Dentre os diversos significados da palavra “Madame”, o que mais chama a atenção é “soberana”. Ser soberana de um lugar implica estar presente para que possa cuidar da organização do seu domínio. Mas sabemos que essa proprietária se encontra ausente (tal como a mãe, rainha do lar, distante de seu reino doméstico). Por isso a Casa Vermelha se encontra em um estado caótico, suja, encardida. As Criadas, na ausência dessa administradora, não fazem suas obrigações com o zelo necessário; “Todos a chamam de Madame: mas mora no centro da cidade, e certamente pouco se interessa por este lugar”. Por isso a mansão se encontra em um estado caótico, suja, encardida.

A Madame pode ser entendida também como a metáfora do Deus ausente que condenou a própria sorte toda uma raça de exilados. Esse mesmo Deus é chamado de filho da puta<sup>118</sup> por Antonio, namorado da Doutora, em um momento de “desalento infinito”<sup>119</sup>.

No próximo capítulo conheceremos um a um os habitantes da Casa Vermelha: “um lugar onde se reúnem os errantes, os desgarrados, uma ligação fortuita e sem raízes”<sup>120</sup>, bem como o sentimento de estrangeiridade, de exílio, presente em cada um dos hóspedes da bizarra construção.

---

<sup>118</sup>LUFT, **Exílio**, p.174.

<sup>119</sup>LUFT, **Exílio**, p.174.

<sup>120</sup>LUFT, **Exílio**, p.108.

### 3 O SENTIMENTO DO EXÍLIO

A significação do termo “exílio”, encontrada em qualquer dicionário, se mostra ampla. Há múltiplos sentidos que o termo assume dentro da obra de Lya Luft. Na acepção mais comum, exílio geralmente se refere a distância e saudade do lar, significados que se oferecem imediatamente à interpretação da obra de Lya. Outros significados como lugar longínquo, lugar remoto, lugar afastado, lugar de solidão, de isolamento, de falta de convívio social, são igualmente aplicáveis à obra da autora, como vimos no decorrer desta análise.

No entanto, ao buscar as entrelinhas do texto literário, e ainda insatisfeitos com os significados mais fáceis e imediatos, nos deparamos com o estudo de Natalia Brizuela sobre o autor argentino Nestor Perlongher. Brizuela elenca duas acepções possíveis para o termo exílio: a primeira, mais comum, diz respeito ao sentimento que apela ao saudosismo do lar, uma saudade pelas aves que gorjeiam melhor aqui do que os de qualquer outro lugar do mundo, a outra possível acepção entende o termo “exílio” como algo que “insiste na estrangeiridade”<sup>121</sup>.

A pátria, segundo Brizuela, é um lugar de indefinições, de contradições. Para ela, o que existe são atitudes, performances que nos dão a ilusão de pertencer a um lugar, “então, para ser exilado não é preciso que se tenha deixado o lugar de origem, porque este lugar de origem, por um lado, não é fixo, mas fugidio e escorregadio [...]”<sup>122</sup>.

As noções de nacionalidade nunca são seguras, fixas, elas mudam conforme o tempo. As características que nos dão a sensação de pertencer a essa ou aquela

---

<sup>121</sup>BRIZUELA, Natalia. “Uma mulher; mulher” ou O exílio permanente. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p.186.

<sup>122</sup>BRIZUELA, op. cit., p.186.

nacionalidade são, na realidade, um conceito vazio. Para ela, tornar-se um adjetivo pátrio qualquer, brasileiro, por exemplo, sempre recaí na impossibilidade, na fantasia.

Com a ampliação do termo “exílio”, ele pode implicar não apenas o saudosismo, mas também a teimosia em pertencer a um lugar que nunca o de origem, cujas divisas encontram-se em constante mutação e transgressão. Natalia Brizuela faz um recalque e se vale dessa significação de estrangeiridade para a noção de gênero.

Da mesma forma que vivemos em um constante exercício performático para reafirmar nossa nacionalidade, também o fazemos para “fixar” nosso gênero de nascimento. Há uma espécie de imagem de homem ou mulher pairando acima de nossas cabeças e desde que nascemos, somos lembrados de agir para que essa imagem seja, de certa forma, recuperada e constantemente “fixada”. Beatriz Roland<sup>123</sup> afirma que “A noção de gênero – o que caracteriza o homem e a mulher – é um construto social elaborado no discurso que está discursivamente ligada ao sexo”.

Há todo um aparato ideológico constituído em torno dos gêneros, eles são responsáveis pela delimitação das fronteiras entre o que é da ordem masculina e o que pertence à feminina. Elisabeth Badinter<sup>124</sup> diz que a identidade masculina se caracteriza pelo tomar, possuir, penetrar, dominar e se afirmar, mesmo que seja necessário se valer da força para fazer isso. Para ela, a constituição do masculino é um exercício constante de negação, convencer-se a si mesmo e as pessoas que fazem parte de seu círculo social de que não é uma mulher. Já a mulher possui um treinamento de performances adversas ao masculino. Ela deve lembrar uma criatura em constante perigo, sempre necessitando do auxílio do homem. Cabem ainda em sua educação, atitudes que deve ser meiga, dócil, passiva e sobretudo, submissa.

Outro texto que contribui para um entendimento mais amplo do sentido de exílio presente na obra de Lya Luft vem do texto *O ser-no-mundo com os outros e as*

---

<sup>123</sup>ROLAND, op. cit., p.114.

<sup>124</sup>BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.34.

*experiências desalojadoras do eu* de Iaraci Advíncula<sup>125</sup>. Ela estudou a obra *Reunião de família* a partir de uma perspectiva heideggeriana. O estudo realizado traz importantes contribuições para o sentido de “estar fora de casa”, sentimento também presente na vida da narradora de *Exílio*. Em nenhum momento encontramos a Doutora em um lugar que ela possa chamar de seu. A personagem percorre a narrativa toda ocupando espaços alheios, tomando lugares emprestados para que possa ocupar. Os encontros com Antonio, por exemplo, acontecem em hotéis, um espaço extremamente impessoal.

Em diversos momentos a Doutora nos lembra que a velha pensão é um lugar de transição. Não é um porto final. A Doutora tem consciência da precariedade e instabilidade desse destino.

Se pretendesse ficar aqui mais tempo, seria mais exigente; meu quarto não é muito limpo, os lençóis andam encardidos. Compraria uma pequena geladeira para ter água fresca, frutas e sorvete para quando Lucas viesse me visitar. Mas não quero ficar aqui muito tempo; e não trairia meu filho para este lugar. Prefiro que me visite quando eu estiver na casa de Antonio [...] <sup>126</sup>

Hospedei-me nesta Casa Vermelha: poucos dias, seria só uma brevíssima passagem, e foi o lugar que me ocorreu, ao natural; aqui estava Gabriel. <sup>127</sup>

Iaraci Advíncula diz que é próprio do homem não se sentir em casa, ou seja, estrangeiro em relação a si mesmo. A angústia, segundo ela, é um sentimento comum a todos os homens. Para fugir dessa sensação de estranheza, de dor, a humanidade munuiu-se de estratégias. Uma delas consiste em ocultar o sentimento de não pertencer a lugar nenhum.

---

<sup>125</sup>ADVÍNCULA, Iaraci. O ser-no-mundo com os outros e as experiências desalojadoras do eu. **Revista Interações**, São Paulo, v.7, n.14, p.11-34, jul./dez. 2002.

<sup>126</sup>LUFT, **Exílio**, p.25.

<sup>127</sup>LUFT, **Exílio**, p.52.

A entrega aos rituais do cotidiano é a maneira como o modo de ser do homem compreende a estranheza e se protege do não se sentir em casa, porque, então, se instalam a determinação e a familiaridade da morada tranqüila e reaseguradora. O que nos desinstala é a angústia, é ela que põe em questão a totalidade da existência.<sup>128</sup>

Iraci Advincula se pergunta se poderiam ser as “experiências desalojadoras do eu” como próprias do “ser-no-mundo”, na medida em rompem o cotidiano seguro, desvelando o bizarro e o estranho.

A personagem Alice, de *Reunião de família*, encontra-se no auge da experiência desalojadora do eu. Está distante de sua casa e das atividades que lhe garantem uma certa instabilidade. Alice encontra-se em “trânsito” – segundo Heidegger, essa é uma das condições humanas – e não vê a hora em que possa retornar para casa e pôr sua vida nos rumos, seguir seu plano nessa aparente e frágil estabilidade.

Estou aliviada: logo pegarei o táxi, entrarei no ônibus, chegarei em casa a tempo de preparar o almoço e fazer os serviços normais de um segunda-feira. Claro que pedirei notícias daqui ao telefone.

[...]

Eu levarei minha vida comum, dona-de-casa, mulher que vive para a família, lida na cozinha, tira poeira dos móveis, anda na rua com sacolas de verduras, às vezes sofre de insônia, coisa perfeitamente norma<sup>129</sup>.

Essa é uma das últimas cenas do livro. Depois das experiências bizarras que enfrentou no final de semana – a loucura da irmã, a doença do pai, a passividade de seu irmão, a agressividade de Aretusa – precisa urgentemente retornar para casa e recompor seu mundo.

Assim como Alice, a personagem principal de *Exílio* vive esse momento de trânsito, de peregrinação. Entretanto, se Alice ainda tinha a segurança de um teto, o abraço e o conforto do marido e dos filhos, a Doutora encontra-se completamente solitária, tendo como companhia, outras pessoas cujo único vínculo é também esse momento de trânsito, de estar desalojada de qualquer lar. A narradora diz que se

---

<sup>128</sup>ADVÍNCULA, op. cit., p.12.

<sup>129</sup>LUFT, *Reunião de família*, p.124.

sente estrangeira e órfã<sup>130</sup> e deseja ansiosamente retornar para casa. Diz assim: “Outras vezes, parece que estou num pesadelo: o que faço neste lugar decadente, com essas pessoas com as quais nada me liga senão tristeza e solidão, longe do meu mundo arrumado e certo?”<sup>131</sup>. Em um outro momento, ela volta a ansiar pelo retorno ao seu lar:

Deito-me vestida sobre a colcha áspera. E tudo o que desejo, agora como em tantos outros momentos, é voltar para casa. Antônio, vida nova e traições antigas, projetos, tudo se torna secundário. A saudade do meu filho, de minha casa, de meu trabalho, das coisas mais insignificantes da vida que levei, é como um grande tumor roendo meu coração, minha mente. Choro, repetindo feito criança no escuro:  
- Quero ir para casa, por favor, quero ir para casa – mas nem sei a quem me dirijo.<sup>132</sup>

Alice possuía uma casa e nela inevitavelmente encontraria segurança e conforto: em contrapartida, a Doutora não tem essa certeza, tudo é muito movediço e instável. No final da narrativa em que todas as coisas parecem desmoronar sobre sua cabeça – a volta da compulsão de Gabriel em escrever a palavra “mãe” com fezes, a morte da Irmã Cândida, a morte da Moça Loura, decide voltar para casa, entretanto não sabe se pode permanecer lá.

Tenho um filho: posso voltar para minha antiga casa, sem saber se está ocupada por outra mulher? Poderei tentar conviver com Marcos amando outro homem? E as traições, e as injúrias que nos infligimos mutuamente? Não sei. Estou confusa e triste. Talvez não haja saída para mim.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup>LUFT, **Exílio**, p.87.

<sup>131</sup>LUFT, **Exílio**, p.48.

<sup>132</sup>LUFT, **Exílio**, p.56.

<sup>133</sup>LUFT, **Exílio**, p.160.

Lya Luft se vale de inúmeras imagens para descrever esse microcosmos de exilados que é a Casa Vermelha. Ora é um “hospício”<sup>134</sup>, “circo”<sup>135</sup>, ora também é palco da representação feminina, em que o leitor acompanha a trajetória das mais variadas mulheres, de estereótipos das mais diferentes situações sociais enfrentadas pela mulher. Essas mulheres não possuem nome próprio e compartilham conosco suas histórias de tragédias e sofrimento.

Um dos aspectos que vale chamar a atenção é o anonimato das mulheres que habitam essa casa. Elas são nomeadas pelo seu aspecto físico: a mulher com vitiligo – a Mulher Manchada –; a Velha; a Menina Gorda. A narradora também é uma anônima, sendo chamada de Doutora apenas pelo Anão. Assim que se encontra na pensão, a narradora abandona sua profissão e por esse motivo prefere ocultar seu trabalho dos demais moradores da pensão. Completam ainda essa “fauna”, a Madame já adiantamos que ela raramente aparece na pensão e as relapsas empregadas da Casa, as Criadas.

Não há ferrolho na porta de entrada nessa casa. Ela é aberta, sabemos de sua intimidade, de seu interior: a decoração dos quartos, a disposição dos móveis. Os segredos não são permitidos nem nos quartos, que é a peça mais íntima e individual de qualquer casa. As Criadas, criaturas que trabalham na decadente pensão, conhecem tudo, desvendam segredos vasculhando gavetas, observando os livros guardados na estante, e a disposição dos móveis. “Como você descobriu minha profissão?” – pergunta a Doutora a uma das moradoras da Casa Vermelha”. “As Criadas contaram. Elas sabem tudo a respeito da gente [...] Tudo.”, justifica a inquilina.

Percorremos não só os obscuros espaços peças da Doutora. Aos poucos, a intimidade da “raça de exilados” nos é apresentada. Sabemos da paixão que une a Moça Loira e a Morena, os pecados da Velha, a Menina Gorda.

---

<sup>134</sup>LUFT, **Exílio**, p.120.

<sup>135</sup>LUFT, **Exílio**, p.41.

Vanessa Kukul diz que, tanto no âmbito do território privado como no existencial, “o quarto é um dos espaços mais introspectivos que existem”<sup>136</sup>. Percorrer um quarto significa visitar a intimidade de seu ocupante. Assim, ao observarmos as alcovas onde habitam “seres desalojados da sociedade e do convívio familiar, instalados em quartos que lhes servem de abrigo e de prisão [...]”<sup>137</sup>, abre-se a possibilidade de uma maior compreensão do caráter do ocupante do quarto.

A narradora diz que se sente “uma casa abandonada, portas abertas, assoalho carcomido onde correm sinistras ratazanas.”<sup>138</sup>. Seus segredos vão sendo descobertos, e ela nos oferece, no revelar de sua intimidade, os passos que a conduziram a essa velha pensão. A solidão oferecida pela casa potencializa o exercício de “escoar na memória, o cascalho do tempo”<sup>139</sup>.

O quarto, espaço mais íntimo da casa, assim como as demais peças que compõem o ambiente doméstico possui uma história. Os processos históricos que alimentaram essa “evolução” precisam de certa maneira ser explicitados. Julgamos o texto literário como um discurso, não produzido por uma mente solitária e isolada (a concepção mais clichê de artista possível), mas de alguém que, de certa forma, se localiza em um tempo e espaço precisos, uma mente atenta aos diversos discursos que o circunda. O trabalho do artista ao produzir um texto literário é o de coletar essas vozes e, através do filtro artístico, reproduzi-las dentro do romance. Há uma concepção de intimidade que perpassa toda a obra *Exílio*. Ela é o tempo todo infringida, adulterada. A Casa Vermelha é um espaço onde a intimidade, tal como concebemos em nossas subjetividades, inexistente.

---

<sup>136</sup>KUKUL, **O quarto fechado...**, p.25.

<sup>137</sup>KUKUL, **O quarto fechado...**, p.25.

<sup>138</sup>LUFT, **Exílio**, p.112.

<sup>139</sup>LUFT, **Exílio**, p.17.

A invenção da intimidade é relativamente recente. Tem seu início com a expansão da burguesia, em meados do século XV quando, segundo José Carlos Rodrigues<sup>140</sup>, já se pronunciava uma mentalidade de segregar tudo aquilo que representasse uma cultura popular. De acordo com o teórico, a grande ruptura foi a atitude em relação ao outro. Nessa época as ciências que tentavam compreender e apreender o outro começaram a ganhar força e se imporem. Essas ciências, levadas às últimas conseqüências, acabam por querer domesticar o sujeito, privá-lo de sua alteridade, “reduzir suas ações às próprias, capturar e fazer devorar sua lógica pela do sujeito”. No mesmo período, começa a difundir-se também a idéia de que havia uma “cultura” popular. Os intelectuais ansiavam pelo fim desejável dessa “outra” cultura considerada menor, provinda de um povo ignorante e extremamente marcado pela superstição. Ela deveria ser suplantada por uma cultura “higiênica”, que se instaurava pela educação e pelo esclarecimento.<sup>141</sup>

Para atender a essas novas tecnologias de apreensão do sujeito, o espaço da casa, antes constituído de um único e grande cômodo onde funcionavam a cozinha, a sala de visitas, o quarto de dormir, além de também ser o lugar onde se guardava a comida e os animais domésticos, foi se fragmentando, se compartimentando. Até então, não havia sentido em trancafiar-se atrás das portas. Tudo era realizado a olhos vistos, aquele que se encontrasse cerrado numa peça era visto com desconfiança.

As novas sensibilidades, como bem definiu José Carlos Rodrigues, foram modificando os significados que a casa encerrava nessa época. Os vastos espaços foram se compartimentando em peças menores, o riso e a hospitalidade deram lugar a risos contidos e visitas com hora marcada. Encerrada em suas peças, as criaturas passaram a ocupar seu tempo em atender cada vez mais dos modismos oferecidos

---

<sup>140</sup>RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

<sup>141</sup>RODRIGUES, op. cit., p.36.

pelo mundo do consumo. A família burguesa constitui-se definitivamente dentro desse afastamento histórico do lar medieval.

A mulher assumiu esse espaço. Vista sua incapacidade de lidar com a vida que acontecia para fora da porta da casa, bem como sua predisposição a provocar a perdição nos homens, viu-se encerrada no “lar doce lar”, cuidando da organização desse espaço, bem como do bem-estar do marido e da educação das crianças. Pedro Paulo de Oliveira<sup>142</sup> localiza alguns discursos que, de certa forma, “inventaram” a masculinidade. O casamento foi uma instituição que reforçou a separação total entre homens e mulheres, contribuindo para a assimetria do poder familiar.

Nessa separação, segundo o autor, a autonomia do gênero masculino contrastava com a submissão feminina. A subjugação da mulher ia ao encontro da constituição de uma família nuclear para a qual o lar, com suas tarefas domésticas e ao zelo com as crianças, se tornaria seu espaço legítimo, enquanto aos homens ficaria destinada a esfera pública, a esfera do poder. A mulher de caráter deveria assumir com competência o papel de mãe, educadora, controladora dos empregados (quando eles existirem), provedora de afeto e carinho.

A Casa Vermelha, por mais paradoxal que seja, é um espaço que, ao mesmo tempo em que afasta qualquer tentativa de intimidade, também evoca constantemente a idéia de lar e tudo o que nele se encerra. Há uma espécie de força centrífuga que conduz os habitantes da Casa para outros espaço/exílios, quando não para a morte. Assim acontece com a Moça Loura que é levada para morrer no hospital e o Anão, morto, abandonado na calçada, até que o caminhão do lixo o apanhe.

Para aliviar essa sensação de estranheiridade e solidão, a Doutora tenta criar um ambiente mais acolhedor e pessoal redecorando seu pequeno quarto: “Na parede em frente da minha cama, um único enfeite; porque tirei todo o resto, quadrinhos e bibelôs de mau gosto; escondi sobre o armário um Coração de Maria em cores

---

<sup>142</sup>OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

berrantes”.<sup>143</sup> Entretanto, as tentativas se mostram inúteis, A Casa Vermelha resiste a toda e qualquer estratégia de tornar-se um lugar confortável. Sob o olhar subjetivo dessa narradora personagem, a pensão nos é apresentada como um lugar sujo, desconfortável e desorganizado.

Todos os sentidos da narradora são usados para ilustrar o desconforto da pensão. O cheiro da cozinha, a visão das roupas de cama sujas e encardidas. Nunca encontramos um só momento em que o sol esteja iluminando o dia; apesar do calor abafado, há sempre um céu repleto de nuvens escuras e ameaçadoras.

Lya Luft, em *O rio do meio*, revela a importância que dá aos espaços privados em suas narrativas. Segundo Lya, são os quartos, corredores e salas, são locais onde o “secreto e o trivial escorrem misturados entre pais e filhos, morte e nascimento, rancores e amor”. Lya diz ainda que casas são importantes<sup>144</sup>, pois são nesses espaços que “o fio passa de mão em mão, brotando das mulheres que mal se dão conta do interior em seus ventres”<sup>145</sup>. Conclui que “nas casas lançam raiz futuras lembranças que, somando-se ao que já trazemos ao nascer, vão nos deixar mais fortes ou mais vulneráveis.”<sup>146</sup>

A Casa Vermelha não abriga somente mulheres. Há também homens exilados nesse espaço. Grande parte deles é nomeada também pela profissão que eles exercem ou exerceram (Enfermeiro, Torturador) e apenas um é nomeado de acordo com sua função progenitora, o Pai da Menina Gorda.

Gabriel poderia ser a exceção nesse grupo. Porém vale lembrar que o nome do irmão da narradora remete imediatamente ao nome de um anjo. Anjos, como

---

<sup>143</sup>LUFT, *Exílio*, p.30.

<sup>144</sup>LUFT, *O rio do meio*, p.105.

<sup>145</sup>LUFT, *O rio do meio*, p.105-106.

<sup>146</sup>LUFT, *O rio do meio*, p.106.

determinado pela tradição religiosa, não possuem sexo, são seres assexuados, criados apenas para bendizer, louvar a Deus.

As descrições que a narradora faz de seu irmão apenas reforçam ainda mais as imprecisões que se assentam sobre Gabriel.

Meu irmão está sentado sobre a colcha da cama, encosta-se na cabeceira de ferro igual à minha, pernas esticadas. Apenas um calção curto, por causa do calor.

Todo o corpo é liso, muito branco, pernas e braços quase sem pêlos. O peito, alvo e acetinado. Imagino se terá pêlos no sexo, mas afasto a idéia. Gabriel tem mais de trinta anos; contudo, sua barba é rala, penugem adolescente; o cabelo castanho, comprido como o meu. Às vezes, também como o meu, prende-o na nuca, ou o Enfermeiro faz isso por ele. Então, com esses olhos, e essa brancura, parece-se grotescamente com nossa mãe.

[...]

Então, começa a falar; o que inusitado, porque em geral fica nesse mutismo; levo um sobressalto sempre que escuto, pois sua voz é de menina.<sup>147</sup>

Os homens que conhecemos pelo nome próprio, coincidentemente todos nomes da mitologia cristã, são: Marcos, o ex-marido da Doutora, Lucas, e, por fim, Antônio, amante da narradora. Todos esses homens, de uma certa maneira, possuem alguma parcela de culpa no exílio da narradora. O pai morto também é evocado pelas lembranças da Doutora, entretanto, sua presença vai aos poucos sendo diluída em função do poder imenso que a presença da mãe impõe. A narradora relembra que o pai vivia para sua mãe. Era uma espécie de pajem, de protetor. Estava sempre “no encalço”, “preocupado e atento”<sup>148</sup>, cuidando dela como se fosse “um bibelô precioso”<sup>149</sup>. O pai também escondia dos filhos a verdadeira situação de sua mãe. Ele jamais disse aos filhos que ela era uma alcoólatra.

A morte da mãe não modificou em muito essa situação. A narradora, no exercício de reconstituir e reconstruir seu passado, consegue recordar que o pai só

---

<sup>147</sup>LUFT, **Exílio**, p.67-68.

<sup>148</sup>LUFT, **Exílio**, p.18.

<sup>149</sup>LUFT, **Exílio**, p.60.

falava da mãe quando distraído, uma espécie de “revelação involuntária”, pois após a morte da mãe, o pai raramente tocava nesse assunto, mas a narradora percebia que o fato “[...] estava gravado nele, em sangue fogo”<sup>150</sup>.

A mãe suicida e alcoólatra é o grande abismo da narradora. A mãe parecia longe, ausente da família “vagava num outro reino, andando a esmo pela casa, copo na mão”<sup>151</sup>. A mãe também era uma exilada e, com o vício da morte, caminhava a passos largos para o exílio definitivo, a morte. A mãe bebia desde a hora que acordava e tinha esse hábito desde que era muito jovem.<sup>152</sup>

Não nos são revelados os motivos que conduziram a Rainha Exilada a esse vício, da mesma forma, esse segredo é desconhecido pela narradora. A bebida vai tornar a mãe uma espécie de morta-viva, sonâmbula, alheia a tudo que a cerca. Esse estado de dormência é encerrado com o suicídio, a concretização, de certa forma, da busca por esse exílio.

Catarina, personagem de *As parceiras*, apresenta muitas características em comum com a Rainha Exilada. Assim como a mãe da narradora, ela também se encontrava exilada no alto do sótão, constitui nesse lugar um mundo branco, decorado como se fosse um quarto de menina. Foi nesse espaço que enlouqueceu dado o horror que tinha pela vida e pelo sexo. Ela tinha um ar distraído, falava com criaturas invisíveis, evitava o contato com as pessoas, escrevia cartas sem um destinatário concreto, desfiava ladainhas que enchiam o casarão. Era de seu costume ficar horas observando o jardim através do vidro da porta do sótão. Foi pega por Fraülein tendo intimidades com a jovem enfermeira, acabou sendo ainda mais desprezada pela família. Viveu até os quarenta e seis anos, quando se atirou da sacada, caindo no

---

<sup>150</sup>LUFT, **Exílio**, p.74.

<sup>151</sup>LUFT, **Exílio**, p.13.

<sup>152</sup>LUFT, **Exílio**, p.18.

jardim, onde morreu esmagando os morangos vermelhos dos canteiros. Seu suicídio foi ignorado; para muitos, não passou de um acidente.

Após a morte da Rainha Exilada, os problemas de Gabriel e da narradora se potencializam. Gabriel fecha-se sobre si mesmo, criando uma carapaça intransponível. A narradora passa a dar mais poder para os seres imaginários que cria.

### 3.1 “VOCÊ É UMA CRIANÇA VELHA OU UM HOMEM PEQUENO?”

O Anão surge quando a protagonista personagem descobre que a Rainha Exilada, sua mãe, bebia: “Só que minha mãe deixava um rastro onde se mesclava um discreto odor de bebida, que mais tarde aprendi a identificar”<sup>153</sup>.

O Anão pode ter inúmeras interpretações possíveis. Entre tantas, a análise de Maria Osana de Medeiros<sup>154</sup> dá conta da complexidade do Anão. Para ela, o Anão é uma espécie de força substitutiva da mãe. Mas que por um processo de condensação vai constituir-se de todos os objetos de amor perdidos pela narradora.

Na infância da narradora, o Anão faz as vezes do amigo invisível, personagem tão comum no universo infantil. Os momentos em que a narradora interage, conversa com o Anão, acontecem quando ambos se encontram a sós, sem a presença de outra pessoa.

O único momento da obra que esse Anão é revelado para alguém ocorre quando a narradora decide perguntar do pai sobre ele.

Morou por ali até eu crescer um pouco mais; depois da morte de minha mãe, simplesmente se foi. Eu estava tão perturbada que nem me importei. Mais tarde, livre da promessa, eu disse a meu pai:  
- E aquele Anão que andava por aqui?  
Ele achou graça; foi um dos poucos lampejos alegres naquele tempo:  
- Vai ver fugiu com a Branca de Neve... – e conseguimos rir. (p.61)

---

<sup>153</sup>LUFT, **Exílio**, p.19.

<sup>154</sup>COSTA, op. cit.

O Anão desaparece da vida da menina quando ela é mandada para estudar em um internato. Lá conhece a Irmã Cândida, outro reflexo do jogo de espelhos. Desta vez a imagem da mãe idealizada quase coincide com o reflexo da religiosa. Aos poucos, a irmã vai se tornando uma espécie de segunda mãe.

Aquela mulher, tão alta e quase tão pálida quanto fora minha mãe, porém uns olhos escuros e alertas, fora um dia a pessoa mais importante de minha vida. No internato, onde chegou pouco depois de mim, foi a mãe que me faltara tanto. Muitas vezes, em fins de semana, dedicava horas a me aconselhar, escutar, orientar. Dirigiu meu coração para problemas que eu achava remotos, e que em minha casa não se abordavam.<sup>155</sup>

O envolvimento cresce entre as duas e isso acaba gerando um mal estar no internato. Para pôr fim a essas intrigas, decidem enviar a Irmã para uma outra escola. Esta vai ser mais uma das perdas da narradora e mais uma vez ela se vê exilada de um contato com pelo menos algo mais próximo do que seria uma mãe.

A Irmã Cândida é a única personagem feminina nomeada na obra, entretanto, tal como fizemos com o nome Gabriel, convém uma investigação mais detalhada sobre isso. Assim que assumem de vez o hábito, é muito comum que as freiras escolham um nome para marcar esse novo nascimento. O nome real e verdadeiro da Irmã Cândida não nos é nunca revelado. A encontramos sempre em função da profissão de ser freira, está sempre ocupada com os afazeres do internato. Os momentos em que se encontra com a Doutora são usados para doutrinar e encaminhar a menina novamente no caminho da luz.

Era rebelde, inquieta. Mas ela me levava para uma sala de aula deserta, sentava-se ereta e composta; permitia que eu, sentada no chão a seu lado, recostasse a cabeça em seus joelhos; numa hora de confidências minhas, de conselhos dela; às vezes, simplesmente quando falava em seu assunto preferido: a religião.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup>LUFT, **Exílio**, p.37.

<sup>156</sup>LUFT, **Exílio**, p.37.

A Irmã Cândida em nenhum momento deixa escapar uma fagulha de sua intimidade. Sua vida é toda preenchida pelas obrigações religiosas. Isso não a torna diferente da dona de casa. Sua vida também é toda voltada para as obrigações do lar e do cuidado com os filhos. Não há espaço para que deixe emergir um mínimo possível de si mesma.

Lya Luft conta-nos em *O rio do meio* características de algumas dessas personagens que vão aos poucos se esquecendo de quem são, preenchendo enganosamente sua vida com os rituais do cotidiano.

Quem é essa mulher que paga os preços de suas escolhas, luta contra seu medo e sua timidez, defende as crias, mantém inteira a sua família, paga contas, cuida dos pais doentes, esquece-se de si mesma tantas vezes – e depois chora sozinha porque, se continuar assim, não vai nem saber de que pedaço da galinha gosta mais?

[...]

Mas ensinaram-nos que temos de manter tudo arrumado: poeira nos móveis, filho em crise ou marido mais calado podem ser um drama. Então levamos o mundo nos ombros e mais nos angustiamos por nos sentirmos angustiadas.<sup>157</sup> (RDM p. 50-51)

Irmã Cândida certamente faz parte desse grupo de mulheres que esqueceram qual parte da galinha mais gostam. É um ser assexuado, como o próprio nome já indica: pura e imaculada.

O Anão ressurgue depois de muitos anos, quando a narradora se encontra separada de Marcos e já habitando a Casa Vermelha. Nesse local, ele não é mais um mero companheiro de brincadeiras. Ele conhece os dramas íntimos vividos pela narradora. Já dissemos que ele é o personagem que põe o dedo nas feridas da narradora, relembra a todo o momento que ela está cada vez mais próxima da Rainha Exilada.

O Anão reaparece para ler seus pensamentos, remexer nas suas gavetas e armários para provar que conhece todos os seus segredos. Ele é quem tece considerações afiadas sobre as pessoas com quem a narradora tem alguma forma

---

<sup>157</sup>LUFT, *O rio do meio*, p.50-51.

de relação. O Anão é uma espécie de manifestação das forças obscuras do passado dessa narradora.

Tenho vontade de que ele fique ali comigo, meu homenzinho deformado; de que me faça companhia, apesar do seu sarcasmo e do seu mistério. O que ele faz da vida, quantos anos tem? Emerge do meu passado, sabe coisas da minha vida, me conhece; me viu na rara alegria e na grande tragédia; sabe da minha solidão; é a única pessoa desta casa que sabe de mim, porque Gabriel não sabe nada.<sup>158</sup>

Gabriel, ao lado do Anão, é um dos personagens mais emblemáticos de Lya Luft. Das criaturas em degredo, dos naufragos errantes, recai sobre ele a pior das maldições: de não possuir um corpo coeso, unitário. A sintaxe de sua estrutura corporal é ambígua, disforme. Gabriel vive aprisionado em uma eterna infância, espantando seus terrores por meio da arte, pintando quadros em que os temas sempre são palhaços.

Segundo Freud, há três fases no desenvolvimento emocional das crianças, a primeira fase é a oral, a segunda anal e a terceira fálica. Gabriel encontra-se no limiar dessas duas primeiras fases. As crianças não sabem ainda que a mãe havia se suicidado, Gabriel aproveita o instante em que a mãe se encontra mais acessível e só dessa forma ele tem acesso ao seio materno. segundo Freud, os seios são nosso primeiro objeto de amor. Gabriel agora mamava, “tinha entre os lábios o bico escuro do seio de nossa mãe”<sup>159</sup>. A cena toda indica uma busca por parte das crianças de um contato mais íntimo, mais próximo com a mãe.

Já instalado na Casa Vermelha Gabriel tem a compulsão por manipular suas próprias fezes. Ele “metia a mão dentro das calças, atrás, tirava como uma plaquinha de fezes, começava a esfregar na cama, na parede”<sup>160</sup>. Com essas fezes, ele escreve a palavra “mãe”. O gesto significa entre outras coisas o rebaixamento da

---

<sup>158</sup>LUFT, **O rio do meio**, p.45.

<sup>159</sup>LUFT, **Exílio**, p.76.

<sup>160</sup>LUFT, **Exílio**, p.143.

mãe, o destronamento dessa Rainha Exilada. Sua linguagem é silenciosa, sem uso da voz, mas revela pela escrita na parede os fantasmas de um velho mundo, o mundo infantil.

### 3.2 *PATER DOLOROSUS*

Antonio surge como uma possibilidade de essa mulher sem raízes fixar-se. Via no filho do amante a possibilidade de voltar a exercer o papel de mãe. Entretanto, essa segurança foi aos poucos sendo corroída. Antonio mostrava-se evasivo toda vez que mencionava o seu filho. Logo, o “monstruoso bebê” de Antonio vai gerar uma outra divisão na narradora. Ela não sabe se volta para casa e toma as rédeas da educação de Lucas, ou se tenta cuidar do filho de Antonio. O jogo de espelhos mais uma vez se impõe na estrutura do romance de Lya Luft; desta vez, a narradora projeta toda a rejeição que sofre de seu filho Lucas no menino adoentado de Antonio.

A cena é uma das mais dramáticas da narrativa e sua intensidade demonstra todo o talento e coerência de Lya Luft em compor narrativas. Ao longo de toda a história, vemos uma mãe evasiva, acovardada, que não consegue dar o mínimo possível de atenção para seu próprio filho. Apesar de sua atitude com o filho de Antonio causar-nos um desconforto, pois atinge em cheio nos valores cristão como piedade, amor, ela é totalmente justificável, afinal, como a Doutora poderia ser mãe de uma criatura que exige uma atenção e cuidados redobrados, se ela mesma não consegue dar o mínimo possível para Lucas, seu próprio filho.

Outro aspecto que chama atenção em *Exílio* é a forma como a autora desconstrói a figura masculina. Os homens presentes em Lya Luft são nos apresentados como frágeis, sensíveis, contrariando os elementos que foram instituídos como masculinos.

Elisabeth Badinter faz importantes reflexões sobre como essas fronteiras, antes tão delimitadas entre os dois sexos, foram aos poucos se diluindo. Até meados da década de 1960, as diferenças entre os gêneros eram justificadas por aspectos

anatômicos. Assim, achava-se legítimo que homens e mulheres não exercessem as mesmas tarefas e nem tivessem os mesmos direitos. Justificava-se, dessa maneira, uma educação diferenciada, para que ambos fossem preparados para seus inevitáveis destinos.

Pedro Paulo de Oliveira, em seu livro *A construção social da masculinidade*, afirma que a feminilidade se caracteriza pela oposição à masculinidade. As mulheres deveriam demonstrar delicadeza, beleza sensual, comedimento público. Essas características se constituíam como modelo contrário do heróico masculino e acabaram reforçando a premissa de que quanto mais feminina for a mulher e mais masculino o homem, “tanto mais saudáveis a sociedade e o Estado”<sup>161</sup>. Para manter a ordem na sociedade e conseqüentemente a sua saúde, surgiu a necessidade “de que houvesse uma separação entre os sexos de modo tal que pudesse indicar com precisões características e comportamentos típicos de cada gênero”<sup>162</sup>.

O feminismo e o movimento *gay* questionaram o destino fundamentado em fatores biológicos. Essas diferenças eram muito mais sedimentadas por fatores sociais do que naturais. Assim, de acordo com Badinter, o entendimento do corpo passou para um outro estágio, mais evoluído. “A importância que lhe atribuímos não é mais da mesma ordem. As razões de nosso interesse por ele se deslocaram.”<sup>163</sup>

Lya Luft flagra esse momento em que a flexibilização dos hábitos de consumo era uma prática vigente, necessária para a ampliação do mercado consumidor. As novas tecnologias também funcionam a pleno vapor e operam mudanças significativas para a “descorporificação” do trabalho, abrindo terreno para que as mulheres pudessem

---

<sup>161</sup>OLIVEIRA, P. P. de, op. cit., p.72.

<sup>162</sup>OLIVEIRA, P. P. de, op. cit., p.72.

<sup>163</sup>BADINTER, Elisabeth. **Um e outro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. p.187.

ocupar novas frentes de trabalho. Essas modificações atingiram a todos os setores da vida social.<sup>164</sup>

Mesmo abalada, a hegemonia masculina ainda “continua presente na vida cotidiana como um dos princípios básicos de classificação e de divisão do mundo social”<sup>165</sup>. Ela continua sendo reproduzida e concretizada em vários momentos da “sociabilidade dos agentes”<sup>166</sup>.

Os romances de Lya Luft mostram esse poder enfraquecido, seja por meio das atitudes transgressoras das personagens femininas, seja pela constituição masculina de alguns de seus personagens que se contrapõem ao instituído historicamente. Entretanto, suas personagens ainda se vêem presas, de certa forma, a um destino biológico. Ainda ouvem ao fundo, mesmo que diluído, o discurso patriarcal. Semelhante àquela voz que vem do poço que ameaça a narradora por telefone.

Mas não é da escola; nem de minha antiga casa. Como receava, é, outra vez, aquela Voz. Rasteja do fundo de algum charco de fel, cheia de ódio. Voz de mulher obscena, que vem me insultar. Por quê? Quem seria? Voz de bêbada. Primeiro hesita; às vezes, desliga; chama de novo, e despeja sobre mim a sua lama, que não entendo direito. E fico escutando. Em geral, largo o fone antes dela...<sup>167</sup>

Muitos poderão dizer que se trata de uma voz de mulher e, portanto, como pode ser porta-voz do discurso patriarcal? Sobre isso, Susan Maushart, em seu livro *A máscara da maternidade* diz que o patriarcado não é um constituído apenas por homens, há uma grande parcela de mulheres que dão sustentação aos discursos machistas. Maushart diz que é muito complexo encontrar as razões para entender por

---

<sup>164</sup>OLIVEIRA, P. P. de, op. cit., p.283.

<sup>165</sup>OLIVEIRA, P. P. de, op. cit., p. 270.

<sup>166</sup>OLIVEIRA, P. P. de, op. cit.,p.270.

<sup>167</sup>LUFT, *Exílio*, p.24.

que elas propagam esses discursos. Apenas uma coisa está clara: “seus emaranhados intrincados foram construídos com os mesmos fios de nosso tecido social.”<sup>168</sup>

A primeira obra de Lya Luft, *As parceiras*, apresenta um personagem bem característico do discurso patriarcal. O marido de Catarina von Sassen tinha uma apetite sexual quase doentio, “nada aplacava suas virilhas em fogo”<sup>169</sup>. Catarina mal havia entrado na adolescência e era vítima da truculência desse homem. Satisfeito, abandonava a mulher e retornava só quando sentia necessidade de mais sexo. “Quando o marido irrompia naquela falsa tranqüilidade, não deixava de procurar a mulher. Dava um jeito de abrirem o sótão, e entre gritos e escândalo emprenhava Catarina outra vez”<sup>170</sup>.

Em *O quarto fechado* Martim é também representante desse universo masculino hegemônico. Sua caracterização reforça os estereótipos do homem. Era proprietário de uma grande fazenda. Sua ligação era com a terra, o que imediatamente remete ao racional. Renata se encontra em outro oposto. Era uma consagrada artista, metaforicamente falando, seus pés não tocavam o chão. Ela era céu, emoção.

*Reunião de família* é o romance em que Lya Luft satiriza esse combatido poder falocêntrico. O livro é repleto de personagens caricaturais e que apontam para a decadência do discurso. Primeiro na figura do Professor, pai tirano, que transformou a vida de três irmãos em um verdadeiro inferno. Velho e decrepito, seu tom de voz não assusta mais ninguém e nem é levado a sério. No mesmo romance, somos apresentados a Renato, irmão de Alice, que vive uma conturbada relação com Aretusa. Ela se impõe de tal forma que assume o papel de cabeça da família. Toma

---

<sup>168</sup>MAUSHART, Susan. **A máscara da maternidade, por que fingimos que ser mãe não muda nada?** São Paulo: Melhoramentos, 2006. p.51.

<sup>169</sup>LUFT, **As parceiras**, p.13.

<sup>170</sup>LUFT, **As parceiras**, p.14.

suas próprias decisões sem recorrer ao marido. Ele é humilhado constantemente por Aretusa diante de qualquer pessoa.

Em *Exílio*, o deboche tão presente em *Reunião de família* desaparece e a desconstrução da imagem masculina se dá por outros meios; um deles é a inversão de papéis. Em vez de velhos decadentes, homens depravados, maridos passivos e covardes, surgem personagens emblemáticos e sensíveis. Antonio pode ser descrito com esses adjetivos. Sua insegurança em relação ao como a Doutora reagirá quando conhecer seu filho o leva a adiar constantemente esse encontro, “Antônio, que não era médico mas devia conhecer ao menos a terminologia ligada ao problema do filho, foi evasivo. Estava sombrio: mas dizia, não era grave.”<sup>171</sup>

Finalmente a narradora é apresentada ao filho de Antonio. É uma cena carregada de tragicidade. A força dramática desse momento só rivaliza com o suicídio da Rainha Exilada em que Gabriel suga o leite com sangue.

Você, pater dolorosus, sentado na poltrona, mesinha ao lado. O rosto voltado para mim era o seu, mas tão grave, suplicante, e triste.

No seu colo, atravessado como um grande bebê, um adolescente. Muito comprido, desengonçado, esquelético; um longo braço pendurado até o chão; pés magros e brancos; todo ele flácido, como se lhe faltassem músculos; a cabeça sustentada na curva do braço paterno oscilava nesse forte apoio.<sup>172</sup>

A imagem de Antonio com o filho nos braços nos remete imediatamente a *Pietà*. Mas no lugar da mãe que carrega o filho morto, se encontra o pai. Lya Luft em *Rio do Meio* diz que esse personagem, dentre os diversos que criou, lhe é especial. Ele cumpre uma paternidade muitas vezes desconhecida: ele segura o filho nos braços enquanto o alimenta. A platéia contempla a cena “em muda – e terrível – devoção.”<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup>LUFT, *Exílio*, p.26.

<sup>172</sup>LUFT, *Exílio*, p.147.

<sup>173</sup>LUFT, *O rio do meio*, p.97.

### 3.3 CORPOS NÃO-PADRONIZADOS

No universo luftiano há muitos personagens mergulhados nesse silêncio, mas que se utilizam do corpo para falar. O físico dessas criaturas geralmente é repulsivo e não raro possuem feições tanto masculinas quanto femininas em uma proporção tão igual que as torna muito difíceis de enquadrá-las em um ou outro gênero. Dentre essas personagens – Sibila, Eulália –, a que mais guarda semelhanças com Gabriel é Ella, personagem de *O quarto fechado*. Tal como Gabriel, ela também se encontra aprisionada dentro de seu próprio corpo. Ainda adolescente fora vítima de uma queda e depois disso nunca mais foi uma pessoa normal.

Um ser imenso, gordíssimo, grande cabeça de ralos cabelos pretos, olhos fixos no teto. Como é que Mamãe, começando a envelhecer, cuidava, em geral sozinha, daquele corpo enorme?<sup>174</sup>

Michelle Perrot, no artigo *Os silêncios do corpo da mulher*, diz que o silêncio é a principal marca do corpo feminino. Sobre ele pairam inúmeros discursos, mas ele continua opaco, quieto, "o pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a marca da própria feminilidade"<sup>175</sup>.

Para Perrot, houve um tempo que o corpo da mulher falava muito pouco sobre si mesma. Uma mulher bem vestida, com trajes de luxo, revela mais sobre a condição financeira do seu marido do que dela mesma. Vestir bem sua esposa era usá-la como meio de ostentar sua riqueza e poder. A publicidade, segundo Perrot, também descobriu o corpo feminino e por meio dele vendeu desde biscoitos de manteiga a automóveis de luxo. O corpo durante muito tempo permaneceu calado, vivia sob o domínio masculino. Hoje, as zonas de silêncio são reduzidas; entretanto, há muitos lugares, anatomias que permanecem na penumbra.

---

<sup>174</sup>LUFT, *O quarto fechado*, p.64.

<sup>175</sup>PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p.13.

Para Mary Del Prior e, a mulher vive a ditadura do *body business*. Desde que a boneca Barbie desembarcou no Brasil, na década de 1970, desceram junto com ela aparelhos e técnicas para moldar e preparar o corpo para o mercado de consumo. E anatomicamente o corpo vai sendo fragmentado pelas leis do mercado. Há produtos para todas as partes do corpo: unhas, pés, mãos, cabelos, dentes. Todos prometem o milagre da transformação, basta usá-los e ficarão idênticos aos modelos da publicidade.

Mary Russo em seu livro intitulado *Grotesco feminino – riso, excesso e modernidade* – estuda os corpos não padronizados, sobretudo as representações femininas do grotesco. Para ela, a existência de anãs, gordas e deformadas tem uma utilidade para o mercado de consumo. Elas servem para reforçar ainda mais a produção de uma modelagem padrão do físico.

A estranheza que nos provoca os corpos não padronizados de Lya Luft decorre justamente desse jogo de comparações. O corpo padrão necessita da existência do não padrão para se impor. Ao lermos as descrições do aspecto físico de Gabriel, de Ella ou da Menina Gorda, imediatamente somos conduzidos à imagem do corpo padrão, constituída em nossas subjetividades. A narradora vive cercada por esses corpos, como se estivesse em um “circo”. E eles também, de certa forma, dão a ela a sensação de sentir-se fora do centro, deslocada.

Não só esses personagens marginais fazem isso, mas também os ditos “normais” que a rodeiam. A relação com Marcos, por exemplo, marcada pela desconfiança, não conseguia mais ir adiante. A cada tentativa de conserto, a narradora se sentia fracassada, “eu estava cheia de suspeitas e ressentimentos; minha confiança em Marcos, em mim, na vida, ficara lesada”<sup>176</sup>. O casal não se dava conta, mas estava

---

<sup>176</sup>LUFT, *Exílio*, p.49.

vivendo as mesmas situações de um casal em crise: “choros, juras, viagem fingindo ser a segunda lua-de-mel”<sup>177</sup>.

A crise chega ao ápice quando decidem não dividir mais o mesmo quarto, mas ainda manteriam as aparências para proteger Lucas. Logo depois, cansada dessa situação, abandona a casa e abdica da criação do filho. Encontra-se dividida, assim como a cabeça da mulher que dissecou quando fazia medicina, entre o marido e o amante, o exercício da profissão e o seu filho Lucas.

### 3.3.1 A Moça Loura, a Moça Morena, a Velha e a Mulher Manchada

A Moça Loura e a Moça Morena vivem uma história de transgressão. São apaixonadas uma pela outra, entretanto, seu amor não pode ser realizado diante dos olhos dos outros, a sociedade desconsidera essa forma de amor. “Esse oblíquo amor que não assumem liga-as com rumorosos fios, perceptíveis como os súditos sopros do vento da minha floresta”. As duas personagens vieram de uma cidade do interior para procurar abrigo e proteção na Casa Vermelha. Diluídas na grande cidade, poderiam dissimular e viver sua paixão.

As duas eram velhas amigas; colegas de escola; ambas solitárias, sentindo-se deslocadas na família, decidiram morar juntas. Alugaram um apartamento, e descobriram-se apaixonadas uma pela outra. Primeiro, terror mortal: e se os outros descobrissem? E os alunos, os colegas? A cidadezinha do interior, falatórios seriam uma ameaça constante.<sup>178</sup>

É muito comum esse tipo de êxodo. Os homossexuais são atraídos para os grandes centros urbanos. Nessas cidades é muito maior a chance de encontrarem locais onde possam exercer sua sexualidade com mais liberdade. Eles criam vínculos de amizade com pessoas que também vivem esse “amor clandestino”. As cidades

---

<sup>177</sup>LUFT, **Exílio**, p.48.

<sup>178</sup>LUFT, **Exílio**, p.125.

pequenas possuem um sistema de vigilância maior. Todos de uma forma ou outra se conhecem, por conta disso os guetos quase inexistem.

Mesmo invisível em uma grande cidade, o amor entre iguais ainda é tido como uma perversão. Dessa forma, a doença da Moça pode ser entendida como a somatização da rejeição, da abjeção que parte da sociedade. À medida que se aproxima da morte, seu corpo, lugar da transgressão, vai se transformando. Perde vínculos com o material, com o terreno, e “essa ausência”<sup>179</sup> a torna cada vez mais etérea.

O lento e doloroso processo de expiação por que passa o corpo da Moça Loura encontra seu ápice quando a Morte “encostada num biombo; debaixo do aventalão”<sup>180</sup> se faz presente. Morta, a Moça Loura toma outras feições, livra-se do aspecto moribundo e adquire feições de santa: “De repente, a Loura abriu o rosto, num sorriso angelical.” A narradora descreve que o sangue que brotava na altura do sexo da Moça Loura lembrava o formato de uma flor.

A vagina, “a caverna sexual”, foi considerada durante muito tempo a “fossa viscosa do inferno”<sup>181</sup>. Cercada de mistérios e lendas, o corpo feminino tinha como único destino a maternidade, caso contrário, a mulher era considerada anormal, doente. “A mulher transgressora estaria fadada à exclusão, com a pecha de doente, infecunda ou ninfômana”.<sup>182</sup>

A Moça Loura é uma dessas transgressoras, seu corpo toma outro destino que não a maternidade. É usado para satisfazer seus desejos, o corpo usado somente para o seu prazer. No início, a Doutora fica intrigada com a relação que vivia a Moça Loura e a Moça Morena “Por que não gostam de homens? Tenho vontade de perguntar. Por que não casam e têm filhos?”. Logo depois, mira-se em

---

<sup>179</sup>LUFT, **Exílio**, p.107.

<sup>180</sup>LUFT, **Exílio**, p.157.

<sup>181</sup>DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p.314.

<sup>182</sup>DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993. p.203.

sua própria trajetória como mãe e muda sua opinião “Não, não façam isso. Vivam o seu estéril amor, abençoadas e eximidas dos meus padecimentos de agora.”<sup>183</sup>

Na Casa Vermelha, a Moça Loura e a Morena puderam viver esse “obliquo amor” até o fim, sem que essa relação fosse execrada pela família. A Loura “envereda pela floresta de tantos acessos”<sup>184</sup>; depois de morta, encontra-se em sua cama “majestosa como uma rainha”<sup>185</sup>. A morte da personagem vai ser um dos primeiros desfechos trágicos que cercará a Doutora.

As duas lésbicas e a Velha são as personagens que mais se aproximam da Doutora. Todas são exiladas e se tornam solidárias no sofrimento. São vítimas se de uma espécie de condenação social. O fio que une essas três personagens é a transgressão, a busca pelo desejo.

A Velha viveu uma história de adultério, então, também é uma história de transgressão. “Teve uma vida boa; alegre; dois filhos, marido bondoso, cotidiano tranqüilo, tudo sólido”. Ela tinha uma casa de veraneio com o marido, onde ia passar suas férias com os filhos. Em uma dessas temporadas na praia, ficou sozinha e com o casamento “amodorrado”<sup>186</sup>, não foi difícil ouvir o “sopro do demônio” em seus ouvidos. Seguiu seus desejos e acabou se envolvendo com um homem que conheceu na praia.

Tarde quente; crianças dormindo cansadas da manhã na praia; empregada provavelmente na casa vizinha. Ela saiu pela areia, caminhou longe, descalça, e era como se já estivesse nua. Encontraram-se no local marcado, rolaram pelas dunas como bichos, delírios que ela não conheceu nem na lua-de-mel.

Muito mais tarde, recompôs-se, tentou tirar a areia da pele e da roupa, e voltou para casa, sonâmbula.<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup>LUFT, **Exílio**, p.107.

<sup>184</sup>LUFT, **Exílio**, p.158.

<sup>185</sup>LUFT, **Exílio**, p.156.

<sup>186</sup>LUFT, **Exílio**, p.83.

<sup>187</sup>LUFT, **Exílio**, p.84.

O sonambulismo também é um elemento que une quatro personagens, além da Velha que “tinha acessos de uma ânsia deambulatória”, a Rainha Exilada cujo “ar sonâmbulo”<sup>188</sup> seria o legado para a Doutora. A Moça Loura também se encontra nesse estado de sonambulismo.

A tragédia da Velha se concretiza quando chega em casa e descobre que seu filho caçula estava desaparecido. Seu crime é punido com o abandono do marido. “O marido casou-se de novo, criou a filha; nunca mais quis ver a renegada...”. A Velha entrou em um processo doloroso de enlouquecimento. Parecia obcecada em procurar e encontrar seu filho perdido. Sua insanidade a fez ficar conhecida como a “doidinha da fazenda”.

Assim como na história da Moça Loura e da Moça Morena, o órgão sexual feminino se faz presente mais uma vez por meio de metáforas. Na Moça Loura, seu sexo foi, primeiro, o lugar de maldição, mais tarde, depois de pagar com sua própria vida o pecado da transgressão, o lugar de sua redenção. A mancha de sangue que emanava do sexo lembrava a Doutora a imagem de uma flor.

No caso da Velha, seu sexo foi também sua ruína. Ela ousou vivenciar outra experiência sexual fora a do que o casamento lhe proporcionava. Seu desejo consumado acabou se metamorfoseando em uma espécie de mácula, impregnada na sua pele.

No dia seguinte, quando se deixou banhar docilmente, a pele estava coberta de assaduras por causa da areia salgada; entre as pernas, tinha o cheiro acre do sexo que a penetrara tantas vezes; pele coberta pela saliva do demônio. E no coração trazia, para sempre, a morte.<sup>189</sup> (p.85)

Na Casa Vermelha revive a antiga obsessão de encontrar seu filho e livrar-se dessa morte moral que a consome há tempos, mas seu corpo velho e alquebrado

---

<sup>188</sup>LUFT, **Exílio**, p.13.

<sup>189</sup>LUFT, **Exílio**, p.85.

não lhe permite mais isso. Resta-lhe a morte, a morte que ela, obcecada, perseguiu transgredindo a família patriarcal.

A Mulher Manchada é outro corpo em que está escrito a metáfora do sexo e da transgressão. Ao contrário das outras maculadas, a Velha e a Moça Loura, as manchas nessa personagem são visíveis, leva suas manchas morais e não pode se livrar delas.

A Mulher Manchada nos é apresentada como uma criatura distante, isolada pois sempre fingia que folheava uma revista, para não precisar “comunicar-se com ninguém”, essa característica potencializa seu exílio. A postura da Mulher Manchada perante seu corpo se modifica ao longo do texto. No primeiro momento, ela quer guardar, esconder sua pele, sua roupa; apesar do calor intenso que assola a Casa Vermelha, possuía “um decote alto e mangas longas”<sup>190</sup>. Logo em seguida, ela surge trajando um vestido branco, revelando seu colo e os braços nus, assim apresenta “sua pele rendilhada até onde era possível”<sup>191</sup>. Agora não finge mais ler, mas exhibe sua pele como uma espécie de “ornamento”<sup>192</sup>. Completa ainda seu figurino, o uso de “brincos e pulseiras tilitantes”<sup>193</sup>.

A Mulher Manchada abandona o comportamento de criatura acuada, perdida. Ela deseja chamar toda a atenção para si, quer fazer se notar. Simone de Beauvoir diz que o papel do adorno “é completar a metamorfose da mulher em ídolo.”<sup>194</sup>. Assim, a Mulher Manchada anseia transformar-se em modelo, uma pessoa que imponha e mereça respeito.

---

<sup>190</sup>LUFT, **Exílio**, p.41.

<sup>191</sup>LUFT, **Exílio**, p.183.

<sup>192</sup>LUFT, **Exílio**, p.183.

<sup>193</sup>LUFT, **Exílio**, p.195.

<sup>194</sup>BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v.1. p.201.

A Menina Gorda é outra personagem que se encontra em trânsito na Casa Vermelha. “Tão retraída quanto a Mulher Manchada, engaiolada no universo de suas eternas visitas”. O pai é o seu pólo oposto, primeiro porque não é obeso como ela e em segundo lugar “tem uma animação cansativa: fala sem parar [...] dá grandes risadas.” Outra característica importante na relação entre o Pai e a Menina Gorda é a forma como ele “cultiva a gordura da filha como se cevasse um bicho.”<sup>195</sup>; ela por sua vez, “parece inteiramente devotada à sua comida”<sup>196</sup>.

O pai é uma figura castradora e a filha é totalmente submissa e dependente dele. Para a Menina Gorda, o pai é uma “pessoa culta”, mas há na sua afirmação um “lampejo de ironia” e um “brilho de crítica”<sup>197</sup> que indicam uma cultura patriarcal. Ao contrário das demais personagens, ela não consegue transgredir esses valores. Há uma consciência entre as demais moradoras de que “O pai é que deve ser a doença dela”<sup>198</sup>.

Para Maud Ellman, em seu estudo sobre a corporificação, a “gordura... é hoje a própria marca registrada da modernidade”.<sup>199</sup> Mary Russo diz que a imagem da mulher gorda funciona para degradar com seu corpo não padronizado “aqueles aspectos repudiados de produção”<sup>200</sup>.

A gordura, bem como outros aspectos degradantes, é freqüentemente relacionada à passividade. As mulheres gordas são “receptáculos de vergonha e

---

<sup>195</sup>LUFT, **Exílio**, p.110.

<sup>196</sup>LUFT, **Exílio**, p.111.

<sup>197</sup>LUFT, **Exílio**, p.117.

<sup>198</sup>LUFT, **Exílio**, p.111.

<sup>199</sup>ELLMANN, Maud apud RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.37.

<sup>200</sup>LUFT, **Exílio**, p.38.

desejo reprimido”.<sup>201</sup> Para Ellman<sup>202</sup>, a “gordura tem um aspecto ao mesmo tempo constitutivo e performático: contribui para as definições de feminilidade e para classificar [...]”.

A Menina Gorda, bem como as demais moradoras da Casa, fazem parte de um intrincado jogo social. A não obediência a essas regras é que as torna marginais. Kathryn Woodward<sup>203</sup> afirma que a ordem social é obtida a custo de oposições binárias, tais como as oposições entre “locais” e “forasteiros”. Os sujeitos que transgridem são imediatamente rebaixados a categorias de “estrangeiros”. Esse tipo de classificação simbólica está intimamente relacionado à ordem social. Assim, o “estrangeiro”, ou “forasteiro” está fora da sociedade convencional porque seu delito o condena à exclusão. Isso produz uma identidade, que por estar relacionada com a transgressão, é ligada ao perigo, necessitando, então, ser apartada do convívio social e marginalizada. Uma identidade sempre é produzida em relação à outra. Assim, a identidade do “estrangeiro”, do “forasteiro” tem como referência a identidade do “habitante local”.

As moradoras da Casa Vermelha são “estrangeiras”, “exiladas” justamente porque se contrapõem a nós “habitantes locais”. Nossos comportamentos envolvem uma série de práticas repetitivas, performativas, isto é “um conjunto de práticas simbólicas partilhadas” cuja finalidade é a criação da ordem. Elas são transgressoras porque recusam permanecer em solo pátrio. Preferem um lugar além da fronteira do normal, do cotidiano.

A leitura de *Exílio* nos permite conhecer uma legião de perdedoras, Lya Luft teceu um dos mais curiosos painéis femininos de sua época. Trata-se de mulheres anônimas, apartadas da família e da sociedade, esmagadas pelas jogadas

---

<sup>201</sup>LUFT, **Exílio**, p.39.

<sup>202</sup>LUFT, **Exílio**, p.37.

<sup>203</sup>WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p.7 -71.

culturais e discriminadas por aquele destino que advém da própria cultura. À medida que a narradora conta sua história, vai também sendo cúmplice, ouvinte dos relatos confessionais de suas companheiras de exílio. Ao leitor resta fazer essa caminhada em espiral, passando por todos esses relatos sem que perca os dois pontos centrais: a história da Doutora e da Rainha Exilada, cúmplice e irmanadas.

## CONCLUSÕES

*Exílio* pode ser interpretado como literatura feminina de transgressão se o situarmos no contexto em que foi produzido – o dos anos 1980 – e não avaliarmos a obra por uma agenda política e social do movimento feminista da atualidade.

Trata-se de uma tarefa de resgate de questões feministas que então se colocavam, de compreender o sentido do exílio feminino – do exílio da função de mãe, de esposa e de dona-de-casa – na década de 1980.

Considerando a literatura contemporânea, a prosa, a temática e as questões que Lya Luft então levantava podem parecer “antigas”. Por isso, faz-se necessário, antes de tudo, situar historicamente *Exílio* em seu momento de produção.

Na década de 1980, escavar o cotidiano feminino do ponto de vista da mulher, explorar a subjetividade feminina em seus conflitos com o universo social e moral das classes médias e em seu embate com as regras da tradicional sociedade cristã e burguesa, revelar como a paixão e o desejo femininos podiam agora romper o cotidiano aparentemente tranqüilo e inofensivo das mães, esposas e donas-de-casa, foram temáticas liberadoras que *Exílio* trouxe à tona.

Os preconceitos ligados à mulher que abandona o marido, o filho pequeno e o lar em busca de uma paixão incerta, o mundo do erotismo feminino vivido inclusive na homossexualidade, o silêncio em torno da mãe alcoólotra, a busca da mulher por sua identidade e pelo direito ao prazer erótico, o desamparo interior das personagens – femininas e masculinas – constituíram um importante estágio de conscientização da situação vivida pelas mulheres e pelos desafios que então enfrentavam.

As personagens dos romances de Lya Luft, sobretudo as que estão presentes em *Exílio*, pagam um preço elevado por esse momento de epifania. O padrão de comportamentos e de performances que orientam e, que, de certa forma, procuram dar uma unidade ao sujeito, ou seja, costurar seu corpo, dado biológico ao gênero, constituído socialmente.

Em Lya Luft alguns pontos dessa cisão se rompem. As atitudes de suas personagens acabam se distanciando das expectativas sociais. É como se no palco onde encenam, resolvessem mudar a marcação, a fala e o enredo da história, provocando na platéia que as assiste, o estranhamento. Há um poema no livro de *Mulher no palco*, de Lya Luft, que sintetiza os dramas vivenciados por essas personagens marginais.

Alguém joga xadrez com minha vida,  
 alguém me borda do avesso,  
 alguém maneja os cordéis.  
 Mordo devagar  
 o fruto dessa inquietação.  
 (Alguém me inventa e desinventa como quer:  
 Talvez seja esta a minha condição.)  
 Bastaria um momento de silêncio  
 para eu ser feliz:  
 mas do fundo do palco  
 uma voz me chama.  
 Serás tu, amor,  
 Ou é a Morte, apenas, que reclama?<sup>204</sup>

O preço pago pelas personagens luffianas por “morder o fruto dessa inquietação” é a presença constante da Morte em suas vidas, seja ela evocada por meio das constantes ausências que assolam as personagens, seja pela forma de aniquilação. Aniquilação que pode dar-se de duas formas: pela morte física da personagem, como Anelise, narradora de *As parceiras*, ao cometer suicídio mergulhando no abismo em que tombaram também sua avó e Adélia, ou, metaforicamente; pela aniquilação de desejos e anseios, como sugere o final de *Exílio*, quando a Doutora decide abandonar a Casa Vermelha e regressar para sua casa.

Os romances não só refletem como também trazem para dentro de si uma fatia da realidade em que se inscrevem. Assim é possível compreender como Lya Luft mudou sua temática – e até mesmo o gênero literário – ao longo de sua

---

<sup>204</sup>LUFT, *Mulher no palco*.

trajetória como escritora. Paulo Venturelli<sup>205</sup> – no seu texto *Um pequeno mundo flutuante* – retoma Hans Mayer, quando este afirma que os heróis da tragédia grega são os precursores da marginalização existencial, todos eram infringidos pelas vontades absolutas dos deuses do Olimpo. Acompanhando esse raciocínio, Venturelli diz que os deuses que aplacam os heróis hoje são outros, pois os mesmos deuses reconfiguram-se conforme a época.

O estilo de Lya Luft não ficou preso à temática dos anos 1980. Também registrou os novos ares, os novos deuses da década de 1990. A busca obsessiva pela beleza e eterna juventude não aparece em nenhum dos seus cinco romances produzidos na década de 1980. Somente em 1999, na obra *O ponto cego*, essa questão surge como um novo algoz para as mulheres. Avó, personagem desse romance, tortura-se pela inevitável passagem do tempo e, de certa forma, pelos discursos que enaltecem a juventude, a agilidade, em detrimento da velhice, considerada como algo abjeto. A personagem se transforma, por meio das tortuosas cirurgias plásticas, “[...] o olho, mudou o nariz, mudou o queixo, mudou até a orelha. No fim, nada mais nela era dela.”<sup>206</sup>. O corpo mudou, antes “ele trazia a estabilidade do começo, a concretude da antiga terra”<sup>207</sup>. Atualmente o corpo é anatomicamente fragmentado e cada um de seus membros tornou-se palco de disputa pelo mercado de consumo.

Se Lya Luft retratasse a realidade que vive atualmente por meio de sua prosa literária, de seu estilo dos anos 1980 e 1990, certamente o texto nos seria muito mais familiar a nós do que sua recente produção. Lya Luft optou por calar suas criações e, na ausência das suas vozes, preferiu usar a sua própria. Assim, o evento estético, que requer na sua constituição uma distância entre autor e personagem,

---

<sup>205</sup>VENTURELLI, op. cit., p.43.

<sup>206</sup>LUFT, Lya. **O ponto cego**. São Paulo: Mandarim, 1999. p.51.

<sup>207</sup>VILLAÇA, Nízia. **Em pauta**: corpo, globalização e novas tecnologias. Mauad: CNPq, 1999. p.23.

cedeu lugar ao evento ético, em que a voz do autor se sobressai na obra. Livros como *Perdas e ganhos* (2004) e o recente *Em outras palavras* (2006) são bons exemplos dessa nova e lucrativa fase da autora. Nesses livros, Lya Luft aproxima-se do leitor comum e oferece a ele uma prosa em que os ganhos precisam prevalecer sobre as perdas, diferentemente de suas personagens da década de 1980, sempre integrantes de “[...] uma família de perdedoras”<sup>208</sup>.

Mesmo com alguns deuses destronados e com suas vozes enfraquecidas, *Exílio* é uma obra que consegue se renovar a cada leitura e época. Há incontestáveis qualidades estéticas na obra: o acabamento coeso e coerente de suas personagens, bem como a autonomia que Lya Luft dá a suas criações.

Os romances de Lya Luft, sobretudo *Exílio*, mostram o casamento e o contexto familiar como motivadores dos traumas, da loucura, morte e perdas das mulheres. O patriarcado, mesmo fragilizado, ainda dita as regras, e a única opção que se oferece a essas personagens em crise é a aceitação do jogo, a acomodação aos papéis impostos. Suas performances de gêneros rompem com a equivocada idéia de mulher tão disseminada pelos discursos do patriarcado. Esse rompimento é punido com a marginalização e o exílio.

Todas as personagens vivenciam, de uma forma ou outra, a experiência desalojadora do eu; de estar fora de casa, situação essa que não aflige somente a Doutora, Anelise, Alice ou Gisela, mas é condição inerente de todo ser humano. Se as personagens luftianas são exiladas, estrangeiras, e se nos passam a sensação de bizarro ou grotesco é porque, infelizmente, somos todos normais.

---

<sup>208</sup>LUFT, **As parceiras**, p.78.

## REFERÊNCIAS

- ADVÍNCULA, Iaraci. O ser-no-mundo com os outros e as experiências desalojadoras do eu. **Revista Interações**, São Paulo, v.7, n.14, p.11-34, jul./dez. 2002.
- AUAD, Daniela. **Feminismo, que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BADINTER, Elisabeth. **Um e outro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- BADINTER, Elisabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BADINTER, Judith. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BADINTER, Judith. **Rumo equivocado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.
- BRIZUELA, Natalia. "Uma mulher; mulher" ou O exílio permanente. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANUTO, Tânia Lamenha Moreira. **As autobiografias fictícias em Lya Luft**. Alagoas, 1993. 75p. Dissertação (Mestrado) - UFAL.
- 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.
- DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1992.
- DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (Org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997.

FARIA, Álvaro Alves de. **Palavra de mulher**. São Paulo: Senac, 2003.

FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba (PR): UFPR, 1996.

FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Os estudos sobre a mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, A. de O.; BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O que querem os dicionários. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAUJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

KUKUL, Vanessa. Da sombra dos cabinets aos holofotes do espetáculo: as celebrações em torno da escritora Lya Luft e de sua obra. **UNESP**, v.1, n.1, p.1-6, 2005.

KUKUL, Vanessa. **O quarto fechado, de Lya Luft: uma ilha que emerge da noite**. Assis, 2005. Dissertação (Mestrado) - UNESP.

LUFT, Lya. **Exílio**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. São Paulo: Siciliano, 1991.

LUFT, Lya. **O quarto fechado**. São Paulo: Siciliano, 1991.

LUFT, Lya. **Reunião de família**. São Paulo: Siciliano, 1991.

LUFT, Lya. **Mulher no palco**. São Paulo: Siciliano, 1992.

LUFT, Lya. **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994.

LUFT, Lya. **O lado fatal**. São Paulo: Siciliano, 1994.

- LUFT, Lya. **O rio do meio**. São Paulo: Mandarim, 1996.
- LUFT, Lya. **Secreta mirada**. São Paulo: Mandarim, 1997.
- LUFT, Lya. **O ponto cego**. São Paulo: Mandarim, 1999.
- LUFT, Lya. **As parceiras**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. **Mar de dentro**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. **Perdas e ganhos**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. **Em outras palavras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. **A medicina da mulher: visões do corpo feminino na constituição da obstetrícia e da ginecologia do século XIX**. Campinas, 2000. 311p. Tese (Doutorado) - IEL, UNICAMP.
- MAUSHART, Susan. **A máscara da maternidade, por que fingimos que ser mãe não muda nada?** São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- MORAES, Márcia. **Ser humana: quando a mulher está em discussão**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- OLIVEIRA, Monique Gomes. **O homem no banco dos réus: leitura da construção das personagens masculinas na obra de Lya Luft**. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - UFRJ.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- QUEIROZ, Vera. A paixão da morte (A personagem feminina nos romances de Lya Luft). **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1962.
- RIBEIRO, Maria Goretti. **A via crucis da alma: leitura mítico-psicológica da trajetória da heroína em As parceiras, de Lya Luft**. Maceió, 2003. 307p. Tese (Doutorado) - UFAL.
- RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.
- ROLAND, Beatriz. A adolescência homoerótica no contexto escolar: uma história de vida. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita (Org.). **Discursos de identidade**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2003.
- RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SHOWATER, Elaine. **A literature of their own: British women novelist form Brontë to Lessing**. New Jersey: Princeton UP, 1985.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

VENTURELLI, Paulo. **Um pequeno mundo flutuante**. São Paulo, 2001. 3145 p. Tese (Doutorado) - USP.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VILLAÇA, Nízia. **Em pauta**: corpo, globalização e novas tecnologias. Mauad: CNPq, 1999.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000. p.7 -71.

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

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: marcas e trajetórias. **Revista Mulheres**, Rio de Janeiro, v.3, 1999.

ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Londrina: UEL, 2004.