



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
MESTRADO EM LETRAS**

LORIANA MARIA MOURA FERREIRA

**MUITO ALÉM DE SOBREVIVENTES:
MULHER E FAMÍLIA NAS NARRATIVAS DE LYA LUFT**

SALVADOR
2015

LORIANA MARIA MOURA FERREIRA

**MUITO ALÉM DE SOBREVIVENTES:
MULHER E FAMÍLIA NAS NARRATIVAS DE LYA LUFT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação de Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como um dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ivira Iracema Duarte Alves

SALVADOR
2015

Revisão e Formatação: Vanda Bastos

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Ferreira, Lorian Maria Moura.

Muito além de sobreviventes: mulher e família nas narrativas de Lia Luft / Lorian Maria Moura
Ferreira. - 2015.
132 f.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ivira Iracema Duarte Alves.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2015.

1. Luft, Lia, 1938- - Crítica e interpretação. 2. Mulheres na literatura. 3. Família na literatura. 4. Identidade de gênero na literatura. I. Alves, Ivira Iracema Duarte. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.909

CDU - 821(81).09

*A todas as mulheres que, mesmo aprisionadas
aos padrões sociais, reescrevem suas
histórias.*

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos especiais...

A Ivia Alves, admirada professora e orientadora, por ter acreditado em mim quando eu mesma já não acreditava.

A Adelaide, querida mãe, por ter me substituído em diversos momentos na função materna.

A Larissa Estrela, filha amada, por ter me ensinado, na prática, as duas fases da condição de mulher: a contemplação e a satisfação de amar alguém incondicionalmente e os efeitos dos aprisionamentos sociais.

A Carlos Alberto, querido pai, por ter me ensinado que eu precisava ir além da função de filha, esposa e mãe.

E a todas aquelas e todos aqueles que, de diversas maneiras, contribuíram para a conclusão desta gratificante jornada.

Muito obrigada.

RESUMO

A mulher e seu papel na família tradicional patriarcal em decadência estão no palco das narrativas ficcionais de Lya Luft. Diante dos padrões que aprisionam tradicionalmente os sujeitos, elas formam uma legião de perdedoras. O presente texto tem como objetivo analisar as constituições familiares nos romances de Lya Luft a partir das perspectivas feministas. Sabendo que a instituição familiar é um espaço de controle social e cultural, pretende-se entender como as personagens luftianas se engendram nestes espaços patriarcalistas. A partir dos modelos pré-estabelecidos para cada sexo, as mulheres estão condicionadas a padrões de comportamento caracterizados como naturais, tais como a maternidade e o cuidado. Neste âmbito, a família é de fundamental importância na padronização do comportamento feminino. Mergulhadas em suas funções sociais historicamente construídas, as personagens de Lya Luft sofrem duplamente: por não cumprirem com seu destino e por não o aceitarem. Desta forma, são analisadas aqui as seis primeiras produções narrativas – *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *O quarto fechado*, *Exílio* e *A sentinela* – e a sua mais recente publicação, de 2012, *O tigre na sombra*. Para tal intento, lança-se mão dos postulados teóricos feministas e literários.

Palavras-chave: Mulher. Família. Sistema patriarcal. Gênero.

ABSTRACT

The woman and her role in traditional patriarchal family in decay are in the stage of fictional narratives of Lya Luft. Given the patterns that traditionally arrest the subjects, they form a legion of losers. This paper aims to analyze the family constitutions in the novels of Lya Luft from feminist perspectives. Knowing that the family institution is a social and cultural control of space, we intend to understand how luftianas characters are engendered in these patriarchal spaces. From the pre-established models for each sex, women are conditioned to patterns of behavior characterized as natural, such as maternity and care. In this context, the family is of fundamental importance in the standardization of female behavior. Immersed in its social functions historically constructed, the characters of Lya Luft suffer twice: for not meeting your destination and not accept it. Thus, are analyzed here the first six narratives productions – *Partner*, *The angel left wing*, *Family reunion*, *The closed room*, *Exile and the sentinel* – and his most recent publication, 2012, *The tiger in the shade*. For this purpose, launches hand of feminist literary and theoretical postulates.

Keywords: Woman. Family. Patriarchy. Gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FAMÍLIA, BAILE DE MÁSCARAS EM LYA LUFT	12
1.1 DESESTRUTURAÇÃO FAMILIAR	19
1.2 A PASSAGEM PARA A FAMÍLIA MONOGÂMICA	23
1.3 AS RELAÇÕES DE PODER E O FEMINISMO	31
1.4 A TEORIA E A PRÁTICA	35
1.5 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA	38
2 “ESCREVER É NATURAL EM MIM, COM A SERIEDADE QUE MERECE A MINHA ARTE”	43
2.1 LYA LUFT	43
2.2 PERCURSO LITERÁRIO	46
2.2.1 <i>As Parceiras</i>	46
2.2.2 <i>A Asa Esquerda do Anjo</i>	53
2.2.3 <i>Reunião de Família</i>	58
2.2.4 <i>O Quarto Fechado</i>	61
2.2.5 <i>Exílio</i>	64
2.2.6 <i>A Sentinela</i>	69
2.2.7 <i>O Tigre na Sombra</i>	72
2.3 SEMELHANÇAS NAS NARRATIVAS LUFTIANAS	75
2.3.1 <i>A Sentinela e O Tigre na Sombra</i>	77
2.3.2 <i>As Parceiras e Exílio</i>	78
2.3.3 Ausência materna e ausência paterna	79
3 MUITO ALÉM DE “UMA SOBREVIVENTE SE ARRASTANDO PELA VIDA”	80
3.1 “QUEM SOMOS AFINAL?”	86
3.2 “FAMÍLIA DE PERDEDORAS”	94
3.3 “FAMÍLIA” ERA APENAS UM NOME, BAILE DE MÁSCARAS”	98
3.4 “DE QUEM A CULPA?”	102
3.5 “A RAINHA EXILADA”	105
3.6 “ESTE É O MEU TERRITÓRIO: DESENROLANDO FIOS, TRAMANDO NOVAS URDIDURAS...”	109
3.7 “EU QUERIA CONSERTAR O MUNDO”	114
3.8 “UM TOQUE MAIS BRUSCO, TUDO SE ESTILHAÇA”	119

CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

A construção da condição social da mulher pela família nas produções em prosa de Lya Luft é o objeto de estudo desta dissertação. O *corpus* deste estudo se constitui da análise dos princípios ideológicos feministas dos papéis socioculturais atribuídos às mulheres nas obras da autora que foram escritas em momentos diferentes da história recente. São analisadas sete obras de Lya Luft: *As parceiras*, 1980; *A Asa esquerda do anjo*, 1981; *Reunião de família*, 1982; *O quarto fechado*, 1984; *Exílio*, 1987; *O ponto cego*, 1999; *O tigre na sombra*, 2012.

A escolha das produções da autora como campo de pesquisa se deve ao fato de Lya Luft estar engajada politicamente com as questões feministas, apesar de não se afirmar feminista¹. Além disto, mesmo tendo destaque com suas produções desde a década de 1980, a autora ainda é pouco estudada dentro das perspectivas de gênero e da relação entre papéis sexuais e família. Nessa perspectiva, as análises das personagens das narrativas de Lya Luft não se constituem apenas em uma localização das mulheres, mas em detectar os papéis estabelecidos nas relações entre as personagens femininas e masculinas nas obras luftianas e suas dissidências nas narratologias descritas, uma vez que as relações entre o ser feminino e o masculino se estruturam em uma relação de poder que pode partir de qualquer uma das partes e que forja diretamente as relações familiares e vice-versa.

Tendo o gênero como uma categoria de análise, este estudo se pautará nos aspectos relacionais das diferenças entre os sexos, constituídas sobre uma perspectiva de poder, pois, compreende-se, também, que, enquanto discurso, o texto literário produz e reproduz símbolos culturais e normas que interferem na formação das identidades subjetivas de seus leitores. Além disso, tendo como alicerce discursivo as instituições familiares, as narrativas se engendram em espaços de referência.

Muitos são os trabalhos que buscam resgatar as produções de escritoras que foram silenciadas pela ideologia dominante. E, somando-se a este, outros caminhos também começam a ser trilhados por estudiosos da literatura de autoria feminina. Estudos que tratam de diversas questões que norteiam a escrita feminina, como, por exemplo, as questões temáticas e subjetivas. Todavia, ainda há muitos outros caminhos a serem seguidos.

Nas últimas décadas, houve um aumento significativo no número de trabalhos em torno da Literatura produzida por mulheres, mas poucos dão, ainda, enfoque à perspectiva de

¹ Com isso, quero dizer que Lya Luft não se autoidentifica como uma feminista “de carteirinha”, mas que assume uma postura feminista em sua escrita.

gênero. Além disto, não há muitos estudos sobre a condição da mulher e sua relação com a família nas narrativas ficcionais luftianas assim como voltados para o fato de estas produções narratológicas terem como características um olhar mais cuidadoso com as configurações das mulheres. Assim, pretende-se suprir esta carência de um estudo de gênero das produções literárias de Lya Luft. Sabendo que a perspectiva de gênero é raramente analisada nas produções narrativas de Lya Luft, tem-se o objetivo de mostrar como a família com suas regras para as moças, as submetem de tal forma a tais regras sociais que elas não percebem a introjeção. Apenas quando estão em um momento de crise emocional devastadora é que elas relembram e fazem uma reflexão analítica de seu engendramento. Mesmo aquelas mulheres que se mostram rebeldes às regras, elas sucumbem às normas ou se tornam marginalizadas, pois não são consideradas exemplos de comportamento.

Para reforço da ideia de que a autora quer demonstrar que a submissão da mulher é forjada pela sociedade, através da família, e não é uma coisa natural e nem mesmo seu destino é somente cuidar da prole e da família, é colocado como mola propulsora de uma crise (para a análise do passado, seja na fase pré-puberdade seja na adolescência) a perda de um filho ou o casamento desfeito. O deslocamento de sua função como mulher leva as personagens à rememoração de suas vidas, desde a infância, para comprovar que a sua formação familiar e social é responsável pela sua perda de identidade.

Proveniente de uma colônia de imigrantes alemães, Lya Luft deixa transparecer em suas narrativas que o universo desta comunidade é alicerçado em laços indestrutíveis da cultura que, por sua vez, estabeleceu uma maior permanência da estrutura de uma família patriarcal em torno do respeito ao patriarca e a suas regras. A preeminência dos antecessores que criaram a fortuna da família e da qual dependiam filhos e netos e suas respectivas esposas e netas, estas já vivenciando outro momento, mas com o imaginário mais tradicional, faz com que Lya Luft coloque a crise existencial e de identidade através da perda da função materna ou mesmo da falta dela, visto que, pela naturalização dos papéis sociais, somente era dado às mulheres o direito à reprodução e ao cuidado.

Suas narrativas, sempre em primeira pessoa, desmontam a idealização da família perfeita e funcional, de pais perfeitos, mostrando que as pessoas não são sem defeitos, que têm preferências e escolhas, desfazendo a família funcional idealizada para evidenciar a disfunção da mesma. A família funcional é colocada apenas como um modelo que não se realiza sendo a disfuncionalidade da família o palpável às personagens.

A escolha, ou preferência, por dar voz à personagem principal que, de alguma maneira, foi “marcada” por uma rejeição familiar, principalmente nos primeiros livros, faz

com que a autora observe os laços familiares, as preferências e as regras do jogo de repressão que a família patriarcal impôs a estas mulheres. Enfim, de maneira ficcional, Lya Luft expõe as formas e maneiras pelas quais as mulheres foram engendradas para serem apenas esposas e mães, constituindo famílias nucleares ou mostrando a origem da repressão e sujeição das mulheres em seus casamentos dentro da ordem patriarcal. Essas amarras sociais fazem das mulheres nessas narrativas uma legião de perdedoras.

Para o desenvolvimento da proposta de análise, este trabalho foi dividido em três capítulos.

No primeiro, coloca-se em cena uma leitura de perspectiva feminista sobre a instituição social, que é o casamento e seus marcadores principais, bem como a função e o papel da mulher (engendrada apenas para a reprodução e o cuidado). A família de cunho patriarcal é uma das instituições que mais contribui para o engendramento da condição feminina ao diferenciar as funções para homens e mulheres e atribuir um valor simbólico a estas funções.

No capítulo seguinte, elabora-se uma visão de conjunto da produção da autora, com a finalidade de chamar a atenção para a desmontagem da família patriarcal, que vai resultar na repressão da mulher dentro da práxis social. A apresentação da tessitura narrativa construída por Lya Luft oferece uma percepção das estruturas familiares e, simultaneamente, do comportamento das narradoras em oposição ao comportamento rebelde das mulheres.

Finalmente, a partir desse *corpus*, no terceiro capítulo, com a análise das narrativas que se organizam em torno da família, do destino e da condição da mulher e entendendo como a falha deste destino as leva a uma reflexão, é possível perceber que o engendramento social as mostra como “a falha” do sistema social, destruindo-as como pessoas. Embora, nos primeiros romances, quando a autora procura evidenciar através das relações simbólicas o trágico, o jogo sempre perdido constatado por essas narradoras (jogo x morte), as últimas produções procuram uma saída, não invertendo o jogo, mas driblando-o e buscando uma possibilidade de outras vivências tão dignas quanto a de reprodutora dentro da família.

Nas obras de Lya Luft, as construções ideológicas estão camufladas nas falas, ações e pensamentos das personagens feministas. Assim, a identificação de uso de metáforas, escolha simbólicas e narrativas, nos textos de Lya Luft, buscará explicar a condição da mulher na família burguesa de origem alemã. A compreensão dos conflitos presentes nas narrativas ficcionais de Lya Luft abrange o sentido de família bem como sua estruturação. Dimensão conceitual que diretamente perpassa por uma construção do discurso feminista.

1 FAMÍLIA, BAILE DE MÁSCARAS EM LYA LUFT

As produções narrativas de Lya Luft têm a família patriarcal como pano de fundo para as discussões e reflexões acerca da condição da mulher. No entanto, sendo ela de origem alemã, a família patriarcal que ela expõe em cena tem algumas diferenças da família patriarcal portuguesa que veio para o Brasil, principalmente, porque esta família guarda mais profundamente sua cultura, pois era uma forma de se enraizar em um país estrangeiro. Por outro lado, seriam famílias alemãs provenientes da lavoura e que ainda não tinham sido atravessadas pelas iniciativas da burguesia nem da tecnologia da Modernidade. Assim, nas produções luftianas, é possível estabelecer um olhar sobre a família patriarcal de origem alemã que, em diversas situações, tem a estrutura semelhante a um clã familiar.

A princípio, faz-se necessário determinar o conceito de família e família patriarcal aqui abordado. Conforme o *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras: Língua Portuguesa*, organizado por Evanildo Bechara (2011, p. 573), família corresponde a: “1. Grupo de pessoas que têm parentesco entre si, principalmente pai, mãe e filhos. 2. Grupo de pessoas que possuem os mesmos antepassados; descendência, linhagem. [...]// *Ser família*: ser recatado, modesto, de bons costumes”. Nesse sentido, família corresponde ao grupo de indivíduos que se assemelham por um laço de parentesco biológico ou social (neste caso, referindo-se ao parentesco estabelecido através do casamento) e, mais anteriormente, no tempo, ao grupo familiar chefiado por uma figura paterna que mantém o controle sobre todos os que compõem o seu núcleo de sangue em uma relação de poder (financeira ou política), situações que caracterizam uma família patriarcal. Assim, a família patriarcal se caracteriza pelo poder paterno e pela submissão da esposa, dos filhos, genros, noras, netos e agregados, pela subjugação de todos os que compõem o núcleo familiar.

Ao caracterizar o verbete família, Evanildo Bechara chama a atenção, nos trechos finais, para a utilização da expressão “ser de família”. Muito usada pela sociedade, em geral, nas mais diversas situações, o “ser de família” implica em um modelo de comportamento que é exigido para cada sexo dentro da sociedade. Será uma “mulher de família” ou um “homem de família” aquele indivíduo que segue um padrão de comportamento aceitável pela sociedade e tido como moralmente correto.

Ao analisar as produções iconográficas de diversos artistas europeus no decorrer dos tempos, em *A história social da criança e da família*, Philippe Ariès observa que o sentimento de família só emerge entre os séculos XVI e XVII atrelado ao sentimento de

infância. Logo, o conceito de família é um conceito moderno, que surge com a burguesia. Ainda, segundo o autor,

A ideia essencial dos historiadores do direito e da sociedade é que os laços de sangue não constituíam um único grupo, e sim dois, distintos embora concêntricos: a família ou *mesnie*, que pode ser comparada à nossa família conjugal moderna, e a linhagem, que estendia sua solidariedade a todos os descendentes de um mesmo ancestral (ARIÈS, 1981, p. 201).

Posteriormente, os laços de linhagem vão, progressivamente, sendo substituídos pela autoridade paterna, mais ou menos a partir do século XVI. Neste momento, o pai começa a aparecer, nas pinturas, em primeiro plano, como o chefe da família. Neste momento, se instaura uma concepção de família com um viés patriarcal que culminará no desenvolvimento da família moderna, que diminuirá cada vez mais a figura materna.

Esse processo, bastante conhecido, foi claramente resumido por M. Pelot; ‘A partir do século XIV, assistimos a uma degradação progressiva e lenta da situação da mulher no lar. Ela perde o direito de substituir o marido ausente ou louco... Finalmente, no século XVI, a mulher casada torna-se uma incapaz, e todos os atos que faz sem ser autorizada pelo marido ou pela justiça tornam-se radicalmente nulos. Essa evolução reforça os poderes do marido, que acaba por estabelecer uma espécie de monarquia doméstica’ (ARIÈS, 1981, p. 204-205).

A divisão familiar, sob o prisma do patriarcado, estabelecia espaços geográficos diferenciais para os sexos: o lar era reservado à mulher enquanto a rua era o espaço dominado pelo homem. O homem pertencia ao público e a mulher ao privado.

Em diversos momentos sócio-históricos, observa-se que as mulheres eram mantidas em casa e não podiam se dedicar a nenhum tipo de trabalho produtivo. Elas eram mantidas no lar exercendo suas funções de reprodutoras para a preservação do *status* de seus maridos, que eram os únicos provedores, uma vez que ter uma família bem estruturada, de acordo com as perspectivas ideológicas vigentes da época, também representou, por muito tempo, um símbolo de poder.

Os romances de Lya Luft remontam historicamente aos primeiros núcleos fundadores de fazendas e cidades de imigrantes alemães, ou melhor, voltam no tempo ao final do século XIX e, principalmente, à primeira metade do século XX, embora suas personagens principais estejam vivendo, mais ou menos entre 1950 e 1960, o engendramento de suas identidades enquanto crianças e na juventude vivenciem a transição de costumes, a transição

do rural para o urbano. Neste momento, tem-se, também, o aparecimento da classe média brasileira nas cidades.

Na textura ficcional luftiana, as construções familiares são baseadas nas perspectivas de parentalidade, o que comunga, de certa forma, de um paralelismo entre uma construção da família nuclear moderna (que corresponde a marido, esposa e filhos) e a construção da família patriarcal proveniente de zonas rurais, tempo e lugar da construção das identidades de suas personagens.

Apesar das produções romanescas terem suas publicações datadas a partir da década de 1980, as tessituras ficcionais das narrativas estão em um momento histórico anterior, isto é, as histórias narradas se desenvolvem, em sua maioria, com profundas raízes culturais na primeira metade do século XX. O fato de o tempo histórico da narrativa ser anterior ao da publicação justifica a narração ter como modelo a conjuntura familiar de cunho patriarcal. Este modelo familiar se apresenta predominante na sociedade brasileira, desde o período da colonização, atravessando mudanças com a modernização do país, mas deixando marcas significativas nas constituições sociais e culturais.

O que era universal na sociedade escravocrata brasileira, quer a mulher desempenhasse papéis úteis, quer levasse vida ociosa, era a aceitação, por parte do elemento feminino, da completa supremacia do homem sobre a mulher no grupo familiar e na sociedade em geral (SAFFIOTI, 2013, p. 246).

No sistema patriarcal o casamento é arranjado. O homem com quem uma mulher se casa raramente é de sua escolha. A escolha é de seus pais, em especial do pai. É o que acontece com a personagem Catarina Von Sasse, a avó da personagem principal do romance *As parceiras*.

Na transição do século XIX para o XX, inicia-se um processo de mudança de costumes sociais que resultará em casamentos escolhidos pelos próprios interessados. Com a urbanização, os jovens iniciam uma vida social diferenciada, passam a frequentar bailes, cinemas, dentre outros espaços que proporcionam o contato com o futuro pretendente, aumentando as possibilidades de outras pessoas de outras famílias virem a se casar.

Quanto à mulher, não obstante não tivessem produzido alterações profundas em sua condição social e em sua posição no lar, começa a impor seus sentimentos na escolha de seu companheiro. Tem início, assim, o longo processo de transformação das relações ente pais e filhos e, até certo ponto, o próprio processo ainda mais demorado de mudança das relações entre os cônjuges. (SAFFIOTI, 2013, p. 248).

Assim, o casamento traz um ganho com características afetivas, o que, no entanto, não muda muito a sua constituição como família, porque permanecem os papéis ou as funções pré-estabelecidas para homens e mulheres. É dado à jovem o direito de escolher ou aceitar a escolha do seu futuro marido, mas seu papel de esposa não se diferencia muito do que já havia sido estabelecido, ou seja, a mulher ainda continua submissa ao marido.

Riolando Azzi, em seu texto “Família e valores na sociedade brasileira numa perspectiva histórica (1870-1950)”, ao procurar enfatizar a emergência de um modelo de família burguês entre as classes médias urbanas brasileiras, do final do século XIX até meados do século XX, nota que, com a industrialização do país, há um desenvolvimento do modelo familiar burguês de caráter nuclear em substituição ao patriarcal. Para ele,

Este novo modelo se caracteriza por uma relação humana mais intensa entre a esposa e o marido e pela diminuição do caráter autoritário deste último, típico da sociedade patriarcal. Por sua vez, também os filhos adquirem maior espaço de liberdade dentro do ambiente familiar, liberdade essa que se estende inclusive à possibilidade de uma escolha pessoal com relação ao seu parceiro de namoro e futuro casamento (1987, p. 100-101).

Durante toda a história das sociedades, as conjunturas familiares se diferenciaram significativamente. Nesta perspectiva, faz-se necessário ressaltar que, apesar das mudanças comportamentais advindas com a urbanização, a organização familiar de caráter patriarcal coabitava, ainda, com as novas tendências conjunturais.

Nas tessituras narrativas de Lya Luft, é possível observar essa coabitação de diferentes modelos familiares, apesar de o foco de discussão dos romances estar em personagens que se situam na classe alta rural ou na classe média rural ou urbana. Nas suas primeiras produções romanescas (*As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *O quarto fechado* e *Exílio*), a conjuntura familiar retratada é a família patriarcal e sua decadência, enquanto, nos demais romances (a partir de *A sentinela* até sua mais recente produção *O tigre na sombra*), já é possível ver a descrição de um modelo nuclear de família dentro do modelo burguês e urbano, embora esta família nuclear tenha suas bases na tradicional família patriarcal.

Nas produções de Lya Luft a constituição de parentesco se baseia na ideologia patrifocal. Mesmo quando a descendência das personagens é descrita a partir da figura feminina e materna, a ideologia de organização familiar vai se dar a partir da figura masculina que, mesmo ausente, será substituída pela esposa. Nesse contexto, segundo Klaas Woortmann (1987, p. 292; 114), “poderá existir uma insuficiência do marido-pai, mas continua a operar

uma ideologia patrifocal”, logo, pode-se dizer que “entre os ricos e particularmente entre as elites tradicionais, a nomeação enfatiza os laços paternos”. A importância da nomeação para a manutenção do *status* familiar pode ser percebida em *A asa esquerda do anjo*, narrativa em que a referência ao nome e importância social dos Wolf é constantemente ressaltada. Woortmann demonstra que, diferentemente dos pobres:

Entre as elites o casamento transfere para o marido certas ‘propriedades’ da mulher, tais como seu potencial reprodutivo (mais do que serviços sexuais, visto que estes podem ser obtidos com uma concubina) e, se não o produto de suas atividades econômicas, então o produto de seu dote. Igualmente, poderes sobre sua pessoa são transferidos do pai para o marido [...] (1987, p. 115).

O sistema patriarcal integra na família aspectos da dominação masculina com características biológicas. É culturalmente construída a noção de que a dominação do marido sobre a esposa é algo natural e o sistema patriarcal reforça o caráter naturalizante da sujeição feminina construído pela ideologia falocêntrica. A família, assim, é o lugar de fomentação de um modelo ideológico dominante cujo poder (econômico, político, social) é do homem.

De acordo com Mariza Corrêa, durante muito tempo, a história das formas de organização familiar no Brasil tem sido a história da família patriarcal. Todavia, com o advento da industrialização, a família patriarcal entra em decadência e passa a dar lugar ao modelo de família moderna ou família nuclear. No entanto, no Brasil, tal caducidade vem mais lenta, já no século XX, porquanto a industrialização só se consolidou no país nesta mesma época. Mas, observa a autora:

[...] a ‘família patriarcal’ pode ter existido, e seu papel ter sido extremamente importante, apenas não existiu sozinha, nem comandou do alto da varanda da casa grande o processo total de formação da sociedade brasileira. [...] O conceito de ‘família patriarcal’, como tem sido utilizado até agora, achata as diferenças, comprimindo-as até caberem todas num mesmo molde que é então utilizado como ponto central de referências quando se fala de família no Brasil. (1982, p. 25).

O modelo familiar patriarcal se faz presente na sociedade brasileira, entretanto, ele não foi um modelo uno. Outros modelos de conjunturas familiares também dividiram o mesmo espaço e apareceram em espaços diferenciados com as diferentes imigrações. Para além dos diversos modelos de organizações familiares brasileiras, existem outros marcadores que as diferenciam em função da classe social, do espaço geográfico e da origem étnico-

racial. Logo, deve-se pensar que as organizações familiares nunca foram nem são as mesmas para ricos ou pobres, para sulistas e nordestinos, para indígenas ou para imigrantes europeus.

Assim, interessa-nos pensar no modelo familiar sulista e de descendência alemã, que é o contexto retratado nas obras luftianas. Nesta perspectiva, os modelos em análise são o patriarcal, em seu processo de decadência, e o modelo nuclear, em processo de emergência.

Com o objetivo de divulgar informações aos imigrantes alemães acerca do Brasil, Carl Otto Ullrich, no texto “As colônias alemãs no sul do Rio Grande do Sul”, faz uma análise da vida dos imigrantes nas colônias alemãs no Brasil do final do século XIX. Apesar de ser um texto narrativo-descritivo da situação das colônias do sul do Brasil, o material também faz referência a elementos socioculturais. Assim pode-se perceber que desde sua formação, as comunidades alemãs no Brasil tentam manter elementos de sua tradição cultural. De acordo com o autor:

A vida familiar formou-se de maneira patriarcal, como consequência natural das circunstâncias. Os filhos trabalham até o casamento como agregados na casa do pai, igualmente as filhas. O chefe da família se encarrega de todos os negócios. [...] Tudo o que entra vai para a caixa da família. Tão logo um filho deseja casar, será comprado um pedaço de terra, se for um dos rapazes, e será organizada a economia para o respectivo. Se for uma moça, será juntado uma soma como dote. [...] Empenho e insistente perseverança são iguados com pontos de vista sadios, moralistas e jurídicos, em contraposição às ideias bem flexíveis que os brasileiros têm para moralidade e honestidade. Enquanto que um concubinato é algo quase impossível nas colônias alemãs, jamais visto, a maior parte da população serrana brasileira vive em concubinato ou mesmo casais separados vivem junto com outros na mesma situação (1984, p. 9).

O casamento, para a cultura alemã, que é fortemente marcada pela religião protestante, é de suma importância para a formação da família. Representa a estabilidade e a efetivação da ordem patriarcal que modela a família alemã. Além disto, é possível perceber que, mesmo com as assimilações culturais proporcionadas pelos encontros raciais, as mudanças culturais foram muito poucas, principalmente no que se refere à sexualidade e às construções ideológicas da tradição cultural. Em suma: mesmo em terras distantes, os alemães mantiveram intactas as bases fundamentais de suas construções culturais, até porque as misturas raciais foram muito poucas, uma vez que os descendentes procuravam se casar com pessoas de sua comunidade.

Ao discorrer sobre o processo de conscientização do papel feminino na sociedade brasileira, Heleieth Saffioti constata que,

A imigração, intencionalmente promovida com vistas a beneficiar a economia cafeeira do sul, poderia ter se constituído, a par de imprimir novo impulso ao setor produtivo, em força inovadora da estrutura da família. Estando, porém, esta possibilidade na dependência do universo cultural de que provém o imigrante, a importação de trabalhadores europeus resultou, frequentemente, no reforçamento do estilo patriarcal da família (SAFFIOTI, 2013, p. 255).

Os imigrantes, com destaque aqui para os imigrantes de origem alemã, “pouca influência teriam na reestruturação da família brasileira, porquanto, na maioria dos casos, ou formaram verdadeiros quistos, restringindo sobremodo as trocas culturais”, ou em função do “isolamento em que foram colocados [...]” (SAFFIOTI, 2013, p. 256). Apesar da miscigenação entre os alemães e os nativos brasileiros serem mínimas, esses novos habitantes do país influenciaram em muito a cultura local e também foram influenciados por ela.

No tocante à conjuntura familiar, os imigrantes alemães tinham semelhanças com a ideologia cultural predominante nas terras brasileiras. A organização familiar alemã no Brasil, também se baseava no poder do pai, assim como se estabeleceu no país desde o período da colonização. “[...] A imigração, quer aquela que se processou durante a segunda metade do século XIX, quer aquela ocorrida no século XX, não se constituiu, em virtude das condições examinadas, num fator altamente dinâmico da reestruturação da família brasileira”. (SAFFIOTI, 2013, p. 256).

Ao analisar a relação entre a modernidade e a configuração do sistema familiar patriarcal em diversas comunidades dos diferentes continentes, Göran Therborn (2006), no livro *Sexo e poder: a família no mundo (1900-2000)*, diz que a família europeia passou por três grandes mudanças no século XX: a proletarianização, a urbanização e a industrialização. Essas três mudanças desafiaram em cheio o sistema patriarcal que, de acordo com o autor, foi o grande perdedor do século. No Brasil, assim como na Europa, o patriarcado também sofreu mudanças com o advento da modernidade. No entanto, é possível questionar-se até que ponto as mudanças acarretadas pela entrada das ideias da modernidade terminaram realmente por solapar suas bases.

O sistema patriarcal, aos poucos, é substituído pelo modelo de família nuclear que reduz o número de membros e sujeitos que a representa, mas ainda perpetua algumas configurações ideológicas como, por exemplo, a naturalização do trabalho reprodutivo que é somado agora ao trabalho produtivo da mulher. A mulher sai do lar para compor, também, os espaços de trabalho, mas não deixa de ser a responsável pela reprodução e assistência aos novos seres que compõem a família, culminando no que atualmente costuma-se chamar de

dupla jornada feminina: a jornada de trabalho no lar e de trabalho na rua – fora do lar. Além da manutenção do sistema do capital reprodutivo feminino acrescido do produtivo, a família nuclear também é regida a partir da lei paterna. É o homem que representa o chefe da família e seu provedor maior. O trabalho feminino é, a princípio, uma contribuição para a melhoria da renda familiar.

Parry Scott (2005, p. 226), ao estudar as transformações históricas da família brasileira, verifica que, durante o início do século XX, o patriarca centralizador assume o papel simbólico de fundador de um grupo doméstico extenso e poderoso cujas semelhanças estruturais com o novo Estado Novo, centralizador no Brasil, valorizam a capacidade dos homens de mandar e de integrar os outros sob a sua liderança. Todavia, as mudanças na estrutura organizacional da família não se processaram uniformemente em todo o território brasileiro. Como adverte Saffioti:

A desorganização da família patriarcal, entretanto, não se processou uniformemente em todo o país. Ainda nos dias atuais, a organização familiar brasileira preenche toda uma gama que vai desde a família semipatriarcal até a família conjugal moderna, desligada da parentela e mais distante da tradição (2013, p. 255).

É possível perceber que além dos critérios culturais, os fatores econômicos, classistas, raciais e geracionais interferem diretamente na estruturação das famílias brasileiras. Não se pode pensar em um modelo padrão de família, mas em modelos familiares que divergem entre si. A partir destes critérios de caracterização das famílias brasileiras e das análises das obras, o enfoque neste texto é dado diretamente à família de classe média, branca e de origem alemã, com a descrição máxima de três gerações (avó, mãe e filha).

1.1 DESESTRUTURAÇÃO FAMILIAR

A família, de acordo com as perspectivas sociais, só se constitui família com a existência de descendentes, a família patriarcal tendo um número elevado de membros – pai, mãe, filhos, noras, genros, agregados – e a família nuclear com um número reduzido (formada por três, quatro ou cinco pessoas, normalmente). Um casal sem filhos não se caracteriza como uma família. É apenas um casal.

A partir do exposto, pergunta-se: como se apresenta a família de classe média, branca e de origem alemã construída por Lya Luft, em suas narrativas ficcionais? As famílias

das produções narrativas luftianas são famílias dentro dos padrões estabelecidos pela tradição, mas também são famílias disfuncionais.

O conceito de funcionalidade/disfuncionalidade da família está associado ao seu ordenamento e estruturação, de acordo com um padrão previamente estabelecido: o padrão burguês que caracteriza a família como uma unidade integradora em que todos agem dentro de seus espaços no conjunto e conseguem se desenvolver com um mínimo de normalidade². Seria uma família funcional aquela em que todos os seus membros (pai, mãe, filhos) apresentassem padrões de comportamento condizentes com o que é estabelecido pela sociedade. Como o próprio nome diz, é a família que funciona. Neste sentido, a família nuclear burguesa tradicional seria a referência do modelo de família funcional.

A família disfuncional se opõe a isso. É aquela que não funciona, que não cumpre seu papel institucional. É o modelo familiar no qual um ou vários de seus membros, apresentam um comportamento desviante, fora da normalidade de seu espaço.

Os termos funcional e disfuncional são tomados de empréstimo da área de saúde, especificamente das linhas de pesquisa da psicoterapia familiar que tem atribuído estas nomenclaturas para caracterizar o sistema familiar durante o estudo de problemas psicológicos ligados à interação da pessoa com o meio ambiente mediada pela família.

De acordo com Olga Falceto (1997), em *Famílias com desenvolvimento funcional e disfuncional: validação das escalas diagnósticas Faces III, Beavers-Timberlawn e Avaliação Global do Funcionamento Interacional (GARF)*, para os estudos de normalidade e patologia, as famílias que se desenvolvem de forma funcional são facilitadoras do desenvolvimento harmonioso dos sujeitos, ao passo que as famílias que apresentam um modo disfuncional do sistema geram sintomas impeditivos do crescimento do indivíduo e da unidade familiar.

Ao tomar de empréstimo a nomenclatura da área da saúde, não se pretende dar um caráter essencialista à constituição familiar, ao contrário, pretende-se demonstrar que mesmo os conceitos de cunho biológico são forjados por construções sociais. Então, o conceito de funcionamento da família, em uma perspectiva sistêmica, se baseia em padrões que são caracterizados pela cultura como normais.

A família como um organismo vivo em que há o bom desenvolvimento de todas as suas partes, seus membros, é fundamental para seu funcionamento. A ausência de uma das partes ou o não cumprimento de sua função com êxito causa a disfuncionalidade.

² O conceito de normalidade não é objeto de análise aqui. Ele é utilizado como referência ao que é considerado aceitável socialmente.

A autora, ao analisar o papel das regras familiares na sistematização do funcionamento familiar, declara que

existem regras interacionais, explícitas ou implícitas que organizam as relações familiares, mantendo a estabilidade do sistema. Elas prescrevem e limitam os comportamentos dos membros da família, definindo papéis e ações que operam dentro do ‘princípio da redundância’ criando sequências interacionais repetitivas e previsíveis. As regras familiares funcionam como normas enraizadas nas famílias de origem, tendo influência da religião, da cultura, da política, da classe social, da etnia, etc... São regras de funcionamento que definem o estilo da família (FALCETO, 1997, p. 14).

Partindo do pressuposto de que as regras são construções ideológicas que são caracterizadas como naturais e que o cultural afeta, diretamente, as subjetividades dos sujeitos, a perspectiva de funcionamento de uma família está forjada em construções culturais que variam no tempo e no espaço. Ou seja, a caracterização de uma família como funcional ou disfuncional leva em consideração as ideologias dominantes no contexto sócio-histórico.

A categorização das famílias apresentadas por Lya Luft em seus romances como disfuncional tem como pano de fundo o modelo ideal de família patriarcal e o modelo ideal de família nuclear, que tem as funções de cada membro previamente estabelecidas e que para que seu funcionamento ocorra de maneira natural é preciso que estes papéis sociais sejam cumpridos. Os indivíduos influenciam e sofrem influências diretas da família, portanto, o entendimento da dinâmica familiar é fundamental para compreender a condição da mulher nas narrativas ficcionais de Lya Luft.

Com a leitura das narrativas ficcionais, é possível constatar que os papéis sociais de cada membro da família não são exercidos conforme as regras, gerando, assim, a disfuncionalidade. O não cumprimento das funções sociais do pai, da mãe ou dos filhos se justifica por diversos fatores, como a morte, a loucura, doenças, etc. Ao fazer uma análise da família funcional como promotora do desenvolvimento humano e integral da pessoa a partir da perspectiva feminina, através de um estudo qualitativo e hermenêutico de estruturas de famílias mexicanas, na perspectiva de entender como a funcionalidade familiar se processa para a mulher, Juan Manuel Torres Delgado e Alejandra Rangel Guerrero conceituam a família funcional como aquela que tem limites bem estabelecidos e respeitados, mas que também é permeável; ou seja, “*la funcionalidad de las familias radica en la capacidad de expresar sentimientos, opiniones, debilidades, etc.*”³ (2009, p. 160).

³ A tradução livre seria: “A funcionalidade das famílias é a capacidade de expressar sentimentos, opiniões, pontos fracos, etc.”.

A atuação de cada membro dentro do conjunto familiar deve se processar de forma paralela de tal maneira que cada um, individualmente, consiga desenvolver suas subjetividades dentro dos parâmetros de normalidade. Enquanto mãe, a mulher deve desenvolver suas funções de cuidadora e protetora para que as potencialidades dos filhos também sejam desenvolvidas, evitando a ocorrência de uma patologia ou anomalia.

As famílias narradas por Lya Luft aparentemente se estruturam como famílias funcionais, mas, no decorrer dos relatos das personagens torna-se perceptível que as famílias apresentam disfuncionalidades. E estas disfuncionalidades são as causadoras dos problemas identitários das protagonistas.

Em seu ensaio “Respeito e autoridade”, publicado na Revista Veja, Lya Luft diz:

Quem ama cuida e, em certos momentos, precisa exercer autoridade, sobretudo com relação a crianças e adolescentes. Pois, se os adultos não conseguem ter, e impor, um mínimo de ordem no ambiente familiar, na compostura dos filhos (e de si próprios), não haverá uma família, mas um grupo desordenado, possivelmente belicoso, confuso e de pouca ajuda na preparação para os embates da vida lá fora. (2014, p. 1).

A afirmação da autora reitera o que ela já apresentava em suas narrativas ficcionais, as famílias disfuncionais, um grupo desorganizado que gera sujeitos disfuncionais, ou seja, em constante conflito de identidade. Especificamente nos romances, são as mulheres que demonstram esta incapacidade de identificação com sua condição de mulher. Na verdade, a “família tem uma função importante, nesses romances, na medida em que ela atua como ausência; é a desestruturação familiar a responsável pelos conflitos [...]” (XAVIER, 1998, p. 44-45).

Daí entende-se porque todas as personagens, em um momento de crise e impasse na fase adulta, se detêm para analisar seus passos no passado e todas vão dar relevância à primeira infância. Segundo Saffioti,

A primeira infância ganha, portanto, importância fundamental não apenas enquanto manancial de ocorrências explicativas da estrutura de personalidade em estudo, mas, ainda, como um período cujas vivências podem ser manipuladas, revividas ou pelo menos rememoradas com o auxílio do analista, visando, através deste processo terapêutico, à reestruturação da personalidade do indivíduo sob tratamento (2013, p. 403).

Metaforizando a ideia de um divã terapêutico, as personagens-narradoras rememoram toda a sua infância até a fase adulta, demonstrando que os seus problemas se

concentram na estruturação familiar, entre o modelo de família desejado e o modelo de família vivido. A rememoração torna as fendas da formação familiar e subjetiva das personagens visíveis e possibilita perceber o quanto a instituição familiar influencia na construção do eu, sendo a família o espaço por excelência da socialização da mulher – é aí que ela começa a se tornar mulher –, isto é, o espaço onde as relações de gênero são aprendidas e transmitidas (XAVIER, 1998, p. 65).

1.2 A PASSAGEM PARA A FAMÍLIA MONOGÂMICA

Desde que perceberam que eram tratadas de modo diferenciado dos homens, as mulheres lutam por igualdade. Lutavam porque se percebiam seres humanos tanto quanto aqueles do sexo oposto; porque consideravam-se tão capazes quanto eram os homens de exercer diversas atividades; enfim, diversas eram as justificativas que muitas mulheres usavam para convencer a sociedade de que podiam tanto quanto aqueles do sexo oposto. No entanto, é apenas com as constatações teóricas de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, que as mulheres encontram solo fértil para estabelecer suas reivindicações com igual força simbólica à da tradição⁴.

Simone de Beauvoir percebeu que, para além das diferenças biológicas que caracterizavam cada sexo, as principais diferenças estavam consolidadas no campo sociocultural e eram tão significativas, que elas estabeleciam, inclusive, o que era caracterizado como biológico. Conforme a teórica “ninguém nasce mulher, torna-se”.

Para ela, portanto, o ser mulher, assim como o ser homem é uma construção social. Um construto que embasado nas diferenças biológicas alija o que é permitido e aceito para cada ser na sociedade ocidental androcêntrica.

Para além da diferença biológica e sexual entre homens e mulheres, as sociedades elaboram de maneira diferenciada, social, econômica e culturalmente determinada, um conjunto de normas, valores, costumes e práticas que definem modos de ser, atitudes e comportamentos próprios a homens e mulheres (CAMPOS; TEIXEIRA, 2010, p. 21).

Durante muito tempo acreditou-se que as diferenças entre homem e mulheres eram algo natural, definido biologicamente e reforçado pelas perspectivas religiosas de origem cristã que associava a submissão feminina à origem da mulher, que teria surgido da

⁴ Não estou esquecendo toda a luta do feminismo na segunda metade do século XIX, quando o primeiro movimento feminista reivindica o direito pelo ensino Universitário e pelo direito ao voto.

costela do primeiro homem, Adão. Se Eva, primeira mulher, havia sido criada depois do homem e de sua costela era porque ela surgira apenas para ser serva e companheira. No livro de Efésios declara-se:

Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor;
 Porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo.
 De sorte que, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo sujeitas a seus maridos.
 Vós, maridos, amai vossas mulheres, como também Cristo amou a igreja, e a si mesmo se entregou por ela,
 Para a santificar, purificando-a com a lavagem da água, pela palavra,
 Para a apresentar a si mesmo igreja gloriosa, sem mácula, nem ruga, nem coisa semelhante, mas santa e irrepreensível.
 Assim devem os maridos amar as suas próprias mulheres, como a seus próprios corpos. Quem ama a sua mulher, ama-se a si mesmo.
 Porque nunca ninguém odiou a sua própria carne; antes a alimenta e sustenta, como também o Senhor a igreja;
 Porque somos membros do seu corpo, da sua carne, e dos seus ossos.
 Por isso deixará o homem seu pai e sua mãe, e se unirá a sua mulher; e serão dois numa carne (Efésios 5: 22-31).

Assim, a sujeição da mulher ao homem é algo que vai além das fronteiras do natural. O próprio Deus, em sua infinita sabedoria já declara isto e comprova com a comparação entre Cristo e o homem e a igreja, a mulher. Sendo a cabeça, é o homem o pensante, o ser; a mulher o corpo, o não pensante, o outro.

E apesar de ser o corpo de um todo, a mulher ainda não é a dona de seu próprio corpo. Como profetizado em Coríntios:

[...] bom seria que o homem não tocasse em mulher;
 Mas, por causa da fornicção, cada um tenha a sua própria mulher, e cada uma tenha o seu próprio marido.
 O marido pague à mulher a devida benevolência, e da mesma sorte a mulher ao marido.
 A mulher não tem poder sobre o seu próprio corpo, mas tem-no o marido; (1 Coríntios 7: 1-4).

É diante da incontestabilidade da fé e do livro sagrado que os seguidores das religiões cristãs tomam as afirmações bíblicas como verdades absolutas. Se a ciência (do século XIX) e a religião afirmam a inferioridade feminina, como contestá-la. A família, por sua vez, baseia seus fundamentos no que é instituído pela religião. Assim, os ideais de submissão da mulher impostos pela religião constituem as bases da instituição da família e são por ela disseminados e, principalmente, pela família patriarcal, que também tem um de

seus alicerces na instituição religiosa e fundamentos no poder financeiro, político e social. Não apenas as perspectivas de inferiorização e submissão da mulher são apresentadas pela Bíblia, mas também fundamentam as regras de comportamento para as mulheres, reiteradas em seus vários livros:

Mulher virtuosa quem a achará? O seu valor muito excede ao de rubis.
O coração do seu marido está nela confiado; assim ele não necessitará de despojo.
Ela só lhe faz bem, e não mal, todos os dias da sua vida.
Busca lã e linho, e trabalha de boa vontade com suas mãos.
Como o navio mercante, ela traz de longe o seu pão.
Levanta-se, mesmo à noite, para dar de comer aos da casa, e distribuir a tarefa das servas.
Examina uma propriedade e adquire-a; planta uma vinha com o fruto de suas mãos.
Cinge os seus lombos de força, e fortalece os seus braços.
Vê que é boa a sua mercadoria; e a sua lâmpada não se apaga de noite.
Estende as suas mãos ao fuso, e suas mãos pegam na roca.
Abre a sua mão ao pobre, e estende as suas mãos ao necessitado.
Não teme a neve na sua casa, porque toda a sua família está vestida de escarlata.
Faz para si cobertas de tapeçaria; seu vestido é de seda e de púrpura.
Seu marido é conhecido nas portas, e assenta-se entre os anciãos da terra.
Faz panos de linho fino e vende-os, e entrega cintos aos mercadores.
A força e a honra são seu vestido, e se alegrará com o dia futuro.
Abre a sua boca com sabedoria, e a lei da beneficência está na sua língua.
Está atenta ao andamento da casa, e não come o pão da preguiça.
Levantam-se seus filhos e chamam-na bem-aventurada; seu marido também, e ele a louva.
Muitas filhas têm procedido virtuosamente, mas tu és, de todas, a mais excelente!
Enganosa é a beleza e vã a formosura, mas a mulher que teme ao Senhor, essa sim será louvada.
Dai-lhe do fruto das suas mãos, e deixe o seu próprio trabalho louvá-la nas portas. (Provérbios 31: 10-31).
[...]
Quero, pois, que as que são moças se casem, gerem filhos, governem a casa, e não dêem ocasião ao adversário de maldizer;
Porque já algumas se desviaram, indo após Satanás.
Se algum crente ou alguma crente tem viúvas, socorra-as, e não se sobrecarregue a igreja, para que se possam sustentar as que deveras são viúvas (1 Timóteo 5: 14-16).

Assim como estratégias de manutenção da tradição:

As mulheres idosas, semelhantemente, que sejam sérias no seu viver, como convém a santas, não caluniadoras, não dadas a muito vinho, mestras no bem;
Para que ensinem as mulheres novas a serem prudentes, a amarem seus maridos, a amarem seus filhos,

A serem moderadas, castas, boas donas de casa, sujeitas a seus maridos, a fim de que a palavra de Deus não seja blasfemada (Tito, 2:3-5).

Além de serem as grandes derrotadas desse sistema de relação entre os sexos, é ainda função das mulheres a transmissão dos comportamentos admitidos dentro destas culturas. Uma vez que esses conhecimentos fazem parte da cultura, “a mulher acaba, pois, por se tornar um mero apêndice do grupo familiar ao qual foi confinada” (SAFFIOTI, 2013, p. 151).

Posteriormente à origem cristã da criação, a ciência reforça as diferenças sexuais a partir das características biológicas dos seres afirmando que a diferença anatômica da mulher a tornava inferior ao homem, assim como também inferiorizava o negro ou asiático do europeu. Entretanto, diversos foram os teóricos que contestaram essa perspectiva. Divergindo desta linha de raciocínio, Friedrich Engels, em seu livro *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, ao analisar como as relações entre os diferentes sexos se estabelecem na história da civilização até a origem do sistema capitalista, observa que nem sempre houve diferença entre os sexos assim como nem sempre e nem em todas as civilizações o sistema patriarcal foi dominante e operante; para ele, as diferenças entre os sexos se originam com o acúmulo de capital. É na adoção do sistema capitalista que o sistema relacional deixa de ser de parceria sexual, ou matriarcal para se tornar patriarcal: “Foi a primeira forma de família que não se baseava em condições naturais, mas econômicas, e concretamente no triunfo da propriedade privada sobre a propriedade comum primitiva, originada espontaneamente” (1984, p. 70).

Uma das ideias mais absurdas que nos transmitiu a filosofia do século XVIII é a de que na origem da sociedade a mulher foi escrava do homem. Entre todos os selvagens e em todas as tribos que se encontram nas fases inferior, média e até (em parte) superior da barbárie, a mulher não só é livre como, também, muito considerada (1984, p. 50-51).

Logo, é errôneo pensar que desde os primórdios da civilização, como confirmam as orientações bíblicas cristãs, a mulher é naturalmente submissa ao homem. Ao contrário, para o teórico, a submissão da mulher ocorre apenas com o surgimento do direito paterno que se dá com a mudança do sistema agrário feudal para o sistema capitalista. Nesse processo, a família deixa de ser comunitária para ser monogâmica. “Esta forma de família assinala a passagem do matrimônio sindiásmico à monogamia. Para assegurar a fidelidade da mulher e,

por conseguinte, a paternidade dos filhos, aquela é entregue, sem reservas, ao poder do homem [...]” (ENGELS, 1984, p. 62).

Com o surgimento da propriedade privada, a família deixa de ser matriarcal, chefiada por mulheres que dispunham de vários maridos, e passa a ser patriarcal, chefiada por um homem que possuía uma mulher. A monogamização do casamento tem como propósito a garantia da transferência dos bens do homem para seus herdeiros legítimos. A partir do direito paterno tem origem a família patriarcal e, com a consolidação do capitalismo, a família nuclear. Para Engels:

O desmoronamento do direito materno, a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução.

[...]

O primeiro efeito do poder exclusivo dos homens, desde o momento em que se instaurou, observamo-lo na forma intermediária da família patriarcal, que surgiu naquela ocasião. O que caracteriza essa família, acima de tudo, não é a poligamia, da qual logo falaremos, e sim a ‘organização de certo número de indivíduos, livres e não livres, numa família submetida ao poder paterno de seu chefe’ (1984, p. 61).

Como um elemento ativo, a família “nunca permanece estacionária, mas passa de uma forma inferior a uma forma superior, à medida que a sociedade evolui de um grau mais baixo para outro mais elevado”. Ela muda de acordo com as mudanças da sociedade. De acordo com o autor, foi o que aconteceu com o advento da modernidade. Logo, a subjugação da mulher no estágio da sociedade ao adotar o poder patriarcal seria, segundo o autor, “a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino” (ENGELS, 1984, p. 30; 71). Todavia, ao determinar apenas os fatores econômicos como responsáveis pelas diferenças entre homens e mulheres, Engels polariza as diferenças sexuais, deixando transparecer que esta seria uma característica apenas das sociedades capitalistas.

Ao analisar as perspectivas femininas nas sociedades classistas com foco maior na sociedade brasileira, Saffioti (2013, p. 120) acrescenta que “seria simplificar demais a realidade ao asseverar que a propriedade privada constitui a fonte exclusiva da inferiorização da mulher na sociedade”. De acordo com ela,

Engels, por seu turno, deriva a monogamia diretamente da propriedade privada. Simultaneamente, a forma monogâmica de família torna mais sólida e unilateral o liame conjugal. A vigência da regra de fidelidade conjugal só para a mulher expressa, segundo ele, o objetivo da monogamia de ‘procriar filhos de uma paternidade incontestável, [...] porque esses filhos entrarão um

dia na posse da fortuna paterna, na qualidade de herdeiros diretos'. A propriedade, quer de objetos, quer de pessoas, e talvez a própria combinação delas, é responsável pela opressão de que é alvo a mulher na família monogâmica (SAFFIOTI, 2013, p. 119).

Para Saffioti, o teórico deixou de lado as relações de dominação social ao estabelecer um paralelo entre as relações entre os sexos e as relações entre as classes sociais. Como observa,

O domínio exercido pela geração madura sobre a geração imatura vincula-se à necessidade social de introjetar nos mais jovens os conteúdos da cultura vigente na sociedade, tomando-se a cultura quer enquanto a fornecedora dos elementos padronizados de interação social, quer enquanto o resultado operante de formas de ajustamento do homem à natureza que o circunda (2013, p. 121).

Para além das diferenças estabelecidas entre as posições sociais no contexto econômico, há as diferenças culturalmente construídas que forjam os sujeitos que exercem o domínio sobre os sujeitos que são dominados. E esta relação de dominação que está engendrada na cultura, ratifica a superioridade masculina, alicerçada em diferenças biológicas que são naturalizadas pela ciência e pela religião.

Assim como a ciência tem papel preponderante para a naturalização das ideologias, a religião também é de suma importância, pois diversas passagens bíblicas reforçam a inferioridade da mulher e disseminam a submissão destas como algo natural e em obediência à tradição.

A anatomia feminina se constitui um estigma e imprime o destino da mulher. A reprodução ou a capacidade de gerar filhos constituiu-se, ao longo da história, como um enigma, apenas conhecido nos finais do século XIX. Destino muito questionado por diversas mulheres, em diferentes momentos e contextos históricos. “É preciso não esquecer que, entre um sistema produtivo de bens e serviços e a marginalização de uma categoria de sexo em relação a ele, medeia a estrutura familiar na qual a mulher desempenha suas funções naturais [...]” (SAFFIOTI, 2013, p. 124).

Mesmo tendo o cuidado associado a sua condição natural, algumas mulheres, diante da constatação da maneira diferenciada de tratamento que se estabelecia entre os sexos, iniciam um processo de reivindicações de iguais condições sociais com os homens. Uma das primeiras manifestações escritas contra as condições existenciais da mulher provém da inglesa Mary Wollstonecraft, com o texto *Vindication of the rights of women*, escrito em 1792, e que desencadeia várias outras manifestações no âmbito da Europa Ocidental.

A obra teve grande repercussão internacional e se constitui como pano de fundo para a luta por direitos iguais das mulheres, a começar pela igualdade no ensino e o direito ao voto, o sufrágio feminino. Também no Brasil, a publicação de Wollstonecraft teve grande repercussão com a tradução livre da obra realizada por Nísia Floresta, intitulada *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1831).

Para Nísia Floresta e Wollstonecraft, os direitos à educação garantiriam a mulher estar em pé de igualdade com o sexo masculino. Todavia, o tempo pode demonstrar que, para além das garantias legais, existem outros mecanismos de controle social que interferem diretamente nas relações entre os sexos⁵.

A conquista do direito à educação e ao voto, no entanto, não representaram mudanças significativas na sociedade brasileira. Até mesmo no âmbito do político, no sentido literal do termo, as mudanças não se manifestaram imediatamente. Poucas foram as mulheres que se candidataram a um cargo político, representando um percentual insignificante, a princípio, na carreira política.

Com a constatação de que apenas o sufrágio não lhes garantia mudanças reais em sua condição social, as mulheres levantaram outras bandeiras de luta: creches, igualdade salarial, direito ao corpo, etc. A integração entre os movimentos populares e as feministas se constituiu em uma parceria que impulsionou diversas mudanças na condição da mulher, como melhoria nas condições de trabalho, direito a licença maternidade, salário família e a criação, mesmo precária, de algumas creches. A cada conquista, as feministas observaram que a solução de algumas lutas culminava na abertura de outras fontes de luta. Nesse sentido, percebe-se que as diferenças entre homens e mulheres são muito mais complexas e multifacetadas do que se imaginava.

Nesse sentido, as discussões de Pierre Bourdieu sobre a dominação masculina e os mecanismos de perpetuação desta dominação, o *habitus* (costume, senso comum) é de fundamental importância.

Arbitrário em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre masculino e feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposição

⁵ Nísia Floresta é uma das pioneiras do movimento feminista no Brasil, todavia, o movimento viveu um período de breve silenciamento e retorna com efervescência no início do século vinte com a luta sufragista. O sufrágio feminino, ou a luta pelo voto feminino, era o caminho para uma igualdade entre os sexos no país. Para o enfrentamento desta questão, houve uma integração entre as feministas. Apenas na década de 30, exatamente em 1938, a mulher brasileira adquire o direito ao voto e a concorrer a um cargo político. O trabalho conjunto entre teóricas feministas e praticantes do feminismo foi importantíssimo para essa mudança social.

homólogas alto/baixo, em cima/embaixo [...] fora (público)/dentro (privado) etc., que, para alguns, correspondem ao movimento do corpo (2002, p. 16).

De acordo com Bourdieu, o conhecimento é dicotomicamente dividido arbitrariamente a partir das diferenças sexuais. Para cada relação binária, há uma relação hierárquica que se estabelece a partir das relações (aparentemente) simétricas com o masculino e o feminino. Assim, o homem estaria para a mulher como o branco para o preto, o claro para o escuro, em cima para embaixo, etc. Nesta relação assimétrica, um representaria o positivo e o outro o negativo. Ao homem, estaria arbitrariamente relacionado tudo que é positivo e à mulher, o negativo. Ele observa que:

A divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas ‘sexuadas’), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2002, p. 17).

Esta relação assimétrica se estabelece como verdade devido ao *habitus*, ou seja, a aceitação de uma ideologia que prevê as diferenças entre os sexos e que estabelece uma relação de poder que determina um dominador e um dominado e a caracteriza como natural. O princípio masculino é tomado como medida para todas as coisas devido a uma organização simbólica que autoriza esse tipo de perspectiva, o que se considera como *habitus*.

A ideia de *habitus* está baseada, de certa forma, na formulação de Simone de Beauvoir. O *habitus* nada mais é que a ideologia forjada pela cultura. A mulher aceita a dominação masculina porque é introjetado em seu ser, através e ao longo de sua formação, que é diferente e inferior ao homem e que esta diferença e inferiorização é uma condição natural. Neste sentido, “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de um enunciador em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2002, p. 18).

A lógica da dominação está no fato de ela ser “exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado”. E assim, “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça [...]” (BOURDIEU, 2002, p. 8; 18).

Para além da inferiorização da mulher ratificada pela sociedade, a dominação masculina afeta diretamente a performance dos sujeitos sociais. Ela diz o que é permitido ou

não à mulher e ao homem. “Os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem, assim, sob forma de maneiras permanentes de se servir do corpo ou de manter a postura, que são como que a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética”. E por sua vez, “a educação elementar tende a inculcar maneiras de postar todo o corpo... a maneira de andar, de erguer a cabeça ou os olhos, de olhar de frente, nos olhos, ou, pelo contrário, abaixá-los para os pés etc...” (BOURDIEU, 2002, p. 38).

Com isso, não se afirma que a cultura tenha padronizado os sujeitos a tal ponto que não haja escapatória. Não é isto. Como todo o processo de dominação se estabelece por caminhos abstratos, que se baseiam em um capital simbólico androcêntrico, as escapatórias também se farão no domínio do simbólico. Assim, há a possibilidade de mudanças performáticas no ser mulher e no ser homem. Basta pensar nos processos de negação e fuga de muitas mulheres do que foi culturalmente estabelecido, como a negação à maternidade que é caracterizada como uma força natural.

O nómos arbitrário que institui as duas classes na objetividade não reveste as aparências de uma lei da natureza [...] senão ao término de uma *somatização das relações sociais de dominação*: é à custa, e ao final, de um extraordinário trabalho coletivo de socialização difusa e contínua que as identidades distintivas que a arbitrariedade cultural institui se encarnam em *habitus* claramente diferenciados segundo o princípio de divisão dominante e capazes de perceber o mundo segundo este princípio (BOURDIEU, 2002, p. 33-34).

A força de validação do capital simbólico masculino “vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada”. Daí a naturalização das violências psicológicas ou físicas exercidas por alguns homens contra as mulheres, uma vez que a dominação se constitui em sua essência uma “[...] violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas [...]” (BOURDIEU, 2002, p. 33; 7).

1.3 AS RELAÇÕES DE PODER E O FEMINISMO

As perspectivas de dominação e de capital simbólico de Bourdieu vão demonstrar que as relações entre os sexos se estabelecem sobre construções simbólicas que atribuem valores a determinados construtos a partir de uma perspectiva de poder. Por outro lado, na mesma época, as feministas militantes alcançam a academia, de onde podem discutir a

organização das ciências bem como propor novas formas de organização do pensamento científico. Quebrando, inicialmente, as regras que ordenam a alta e baixa cultura, logo discutem as categorias de universalidade, objetividade que sustentavam as ciências duras, deixando de lado o marcador “mulher” para adotar a categoria proposta por Joan Scott.

Gênero, antes de tudo, é uma categoria relacional. Para Joan Scott (1999, p. 21), “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”. Se é um elemento constitutivo das relações sociais, então, pode também ser entendido como uma categoria historicizante que forja as formações identitárias dos diferentes sujeitos. Homens e mulheres, no decorrer dos tempos, foram padronizados a agir de forma diferenciada devido às diferenças físicas que os estigmatizavam. Estas diferenças, que eram apenas de caráter anatômico, se engendraram como se fossem uma verdade e, conseqüentemente, se transformaram em mecanismos de poder. Um poder que se constituía apenas pela presença de um órgão anatômico diferenciador. Isto é, a presença ou ausência de falo indica a quem é dado o poder. Dado a quem o possui. A simbologia do órgão masculino projeta toda a construção sociocultural da sociedade ocidental. O que está relacionado diretamente com o processo de castração. Joan Scott nota que:

O drama Edipiano faz com que a criança conheça os termos da interação cultural, já que a ameaça de castração representa o poder, as regras da lei (do pai). A relação da criança com a Lei depende da diferença sexual, da sua identificação imaginária (ou fantasmática) com a masculinidade ou feminilidade (1999, p. 15).

Desde a infância, os sujeitos são caracterizados pelas diferenças sexuais e toda a sua formação social é baseada nesta diferença. Daí porque aos meninos serem permitidas algumas ações e às meninas não.

Enquanto elemento intrínseco das relações sociais, o gênero apresenta, conforme Joan Scott (1999) quatro elementos relacionais: a simbologia cultural; a normatividade; o referencial político, institucional e organizacional do gênero; e, por fim, a subjetividade. Todos os elementos são simultaneamente independentes e interrelacionais.

As representações simbólicas evocam representações para o ser mulher e o ser homem, como, por exemplo, as associações a Eva e Lilith. Eva, a representação da mulher perfeita e submissa que descendera da costela do homem, enquanto Lilith é a representação da mulher questionadora, transformada em má, o demônio. Essas representações simbólicas se corporificam como verdades devido aos conceitos normativos que as instituiu, “expressos nas

doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino” (SCOTT, 1999, p. 21).

As instituições sociais e culturais, como a religião, a família e a educação, são as responsáveis pela normatização dos símbolos, pois criam uma noção de fixidez a essas representações binárias, ação que se constitui como uma posição política, institucional e organizacional da tradição, pois, “o gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia, na organização política e, pelo menos na nossa sociedade, opera atualmente de forma amplamente independente do parentesco” (SCOTT, 1999, p. 22).

O posicionamento político da tradição forja uma estrutura normativa que é absorvida pelos sujeitos na interação social e é abstraída pelos mesmos na sua subjetividade. Ou seja, as construções ideológicas que formam a sociedade é introjetada nos sujeitos abstratamente e interferem diretamente em seu ser: “[...] o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do poder em si” (SCOTT, 1999, p. 22-23).

Todas essas ações diferenciadas, mas interrelacionadas, dos elementos que constituem as relações de gênero são essenciais para a constituição da relação de poder entre os diferentes sexos. A respeito da relação do gênero com o poder, a autora observa que:

O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado e criticado. Ele se refere à oposição masculino/feminino e fundamenta ao mesmo tempo seu sentido. Para reivindicar o poder político, a referência tem que parecer segura e fixa fora de qualquer construção humana, fazendo parte da ordem natural ou divina. Desta forma, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se, os dois, parte do sentido do poder, ele mesmo. Colocar em questão ou mudar um aspecto ameaça o sistema por inteiro (SCOTT, 1999, p. 27).

Como parte do poder e como sua representação, as relações de gênero colocam em evidência os mecanismos de funcionamento do poder. Ou seja, as diferenças entre homens e mulheres só se sustentam ao estabelecer as relações binárias e ao naturalizá-las com construções como o homem está para a mulher assim como a ciência está para a natureza. E essa naturalização da visão dicotômica acaba por estabelecer valor a um símbolo em detrimento ao outro, dando, dessa forma, a uma das partes o poder.

Nesse sentido, as diferenças sexuais seriam impostas aos corpos e determinariam as relações sociais como um todo, engendrando as identidades conforme as regras simbólicas do poder. No entanto, a perspectiva das relações de gênero rejeita as explicações

naturalizantes das diferenças sexuais e as lança nas construções históricas e culturais. Neste sentido, além de ser uma categoria relacional que caracteriza as relações entre homens e mulheres como construções sociais que criam as ideias referentes aos papéis sociais sobre cada ser, elas se estabelecem sobre o poder. Assim, o conceito de gênero deve ser visto como uma categoria de análise.

Como categoria analítica, o gênero possibilita pensar as diferentes relações sociais em diferentes âmbitos sociais como uma construção. Isto faz com que se perceba que os papéis sociais determinados para homens e mulheres na família são construções sociais naturalizadas.

Ao tratar do caráter historicizante do uso de gênero, Scott acrescenta que:

O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os(as) historiadores(as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política. A política só constitui um dos domínios onde o gênero pode ser utilizado para análise histórica (1999, p. 24).

A compreensão das diferenças entre os sexos com diferenças ligadas às relações de gênero abre um novo caminho de análise para as feministas. Para além da categorização sexual, ou seja, do ser mulher, havia a caracterização deste ser a partir das construções sociais de cada sexo na sociedade. A condição da mulher só poderia ser melhor entendida quando analisada na sua complexa relação com os outros seres sociais.

Sendo a norma social responsável pela construção da mulher como frágil, sentimental, reprodutora e cuidadora, é a partir da norma que se deve desconstruir esta condição, criando fissuras no previamente estabelecido. Todavia, há a compreensão de que as construções de gênero se estabelecem, também, no campo simbólico e a sua desconstrução se faria pelo mesmo caminho, pelo menos, para as sociedades ocidentais, forjadas pela sua colonização que assumiram os modelos de suas metrópoles.

Embora esse conceito dê conta da condição da mulher da classe média, vai necessitar de outros marcadores para a mulher das classes populares, que não é a mesma da mulher negra ou da mulher lésbica. Em suma: a compreensão do ser mulher como um construto abriria novos caminhos para a igualdade entre os sexos, mas não a definiria por

completo, pois, além das diferenças sexuais, outros elementos sociais interferem diretamente na condição do sujeito na sociedade.

As relações de gênero, nesse sentido estão imbricadas com outras categorias, como raça, classe social, geração, sexualidade, etc. Logo, pensar a condição de uma mulher implica em pensar como as relações entre os gêneros se estabelecem em uma classe social “X”, uma raça/etnia “Y”, uma geração “Z” e com a opção sexual “W”. Mas nosso objeto de estudo, aqui especificamente, é analisar a condição da mulher branca, de classe média, de origem alemã, ente trinta e quarenta anos, casada, heterossexual o que implica em outros marcadores.

1.4 A TEORIA E A PRÁTICA

Em uma sociedade de origem escravocrata como o Brasil, uma mulher branca leva muito mais vantagens do que uma mulher negra. Desde a colonização até há pouco tempo atrás, o modelo de família ideal para a sociedade brasileira era “uma família branca na qual a mulher cabia, precipuamente, o papel de mãe da prole legítima” (SAFFIOTI, 2013, p. 241).

As mulheres brancas da época escravocrata apresentavam os requisitos fundamentais para se submeterem, sem contestação, ao poder do patriarca, aliando à ignorância uma imensa imaturidade (SAFFIOTI, 2013, p. 241), principalmente porque não eram educadas e se casavam na adolescência. Diferentemente das mulheres negras que, devido à sua condição de escrava eram muitas vezes submetidas à condição de objeto sexual. Quando formavam núcleos familiares, as mulheres negras viviam e ainda vivem realidades diferenciadas com modelos diferenciados de família.

Educadas em ambiente rigorosamente patriarcal, “as mulheres brancas, escapavam ao domínio do pai para, com o casamento, caírem na esfera de domínio de marido”. De modo geral, as suas vivências históricas possibilitaram um olhar diferenciado do sistema patriarcal que fora muito mais impositivo para as mulheres negras. Entretanto, devido à “maneira pela qual se organizou no Brasil a família patriarcal e as diferenças de grau de liberdade e de posição que conferia ao homem e à mulher, o casamento representa praticamente a única carreira” (SAFFIOTI, 2013, p. 241; 242-243) para as mulheres.

Com a industrialização e a urbanização, no país, mais ou menos, em 1950, a classe média passa a ser o referencial ideológico da sociedade. As perspectivas sociais do que é permitido ou não se dá a partir de sua observação. Também é neste espaço que se iniciam as mudanças sociais.

A vinculação quase maciça da sociedade brasileira à Igreja Católica tornou lento o processo de inovações ligadas à sexualidade e à condição social da mulher, uma vez que o culto à virgem e à simbologia materna são fortemente defendidos pela instituição. No entanto, a urbanização e a industrialização formam processos de notáveis repercussões na organização da família. Saffioti observa que

[...] o alargamento dos horizontes culturais da mulher urbana, a limitação da natalidade, o recurso crescente ao processo legal da separação conjugal constituem dados reveladores de que a posição social da mulher vem sofrendo uma redefinição constante pelo menos nos centros dinâmicos da vida social brasileira (2013, p. 257).

Nos centros mais desenvolvidos, as mulheres adentram o mercado de trabalho muitas vezes em funções semelhantes às de muitos homens. O trabalho lhes possibilitou o acúmulo de capital e a perspectiva de mudança de vida. É claro que, apesar de adentrarem o mercado de trabalho, as mulheres não eram tratadas da mesma forma que os homens, em muitos casos, ganhavam salários inferiores aos masculinos, apenas por serem mulheres. Todavia, o *status* de trabalhadora para a mulher é um passo importante para a revisão de algumas perspectivas, como o controle da natalidade e a possibilidade de escolha do marido.

Tem início um processo de redefinição dos papéis sociais femininos e masculinos desencadeado pela instrução educativa e a emergência da profissionalização feminina. A ascensão da mulher na família não indica, entretanto, uma redefinição total dos papéis. Mesmo a mulher também fazendo parte do espaço público, da produção, não apenas da reprodução, “o homem continua o chefe da família, exercendo autoridade sobre a mulher e a geração imatura; a legitimação de sua autoridade, porém, vai cada vez mais deixando de fazer-se em nome meramente de sua capacidade de homem [de provedor] e da tradição [...]” (SAFFIOTI, 2013, p. 255).

A possibilidade de ter uma profissão para a mulher constitui mudanças significativas na instituição da família. Dispondo de um trabalho assalariado, as mulheres passaram a ser chefes de família ou, até mesmo, a assumir a condição de provedoras familiares e ocupando um espaço no mercado de trabalho, estas mulheres deixaram de cumprir ou acrescentaram outras às muitas funções já instituídas pela sociedade, como o cuidado dos filhos. Trabalhando longas jornadas, as mulheres não dispunham mais de tempo para cuidar da prole, daí não podiam mais ter muitos filhos. Era preciso controlar o número de nascimento. Além disto, em muitos casos, ao adentrarem no mercado de trabalho, as mulheres transferiram a sua função de cuidado para outras mulheres, empregadas domésticas, avós,

irmãs, parentes próximas, escolas e creches, constituindo ou construindo, às vezes, uma rede de sororidade.

A entrada da mulher no mercado de trabalho, nesse sentido, não significou uma mudança na sua condição de mulher. Ela não passa a dividir com o homem igualmente a função de cuidado das crianças. Trabalhando, ela adquiria o dinheiro necessário para pagar outra mulher para assumir sua função. É de extrema importância não esquecer que “entre um sistema produtivo de bens e serviços e a marginalização de uma categoria de sexo em relação a ele, medeia a estrutura familiar na qual a mulher desempenha suas funções naturais e mais a de trabalhadora doméstica e socializadora dos filhos” (SAFFIOTI, 2013, p. 124).

Este panorama social é recente. Apenas no final do século XX, o número de mulheres trabalhadoras assalariadas ou liberais passa a ser significativo. Anteriormente, poucas mulheres adentraram o mercado e quando o fizeram foi por necessidades econômicas. Logo, as gerações anteriores ao final do século XX são compostas, em sua maioria, por donas de casa, isto é, cuidadoras.

A entrada no mercado de trabalho, o direito à educação e ao voto, o controle da natalidade foram vitórias femininas, mas ainda não suficientes para promover uma equidade de gênero. Outras construções sociais ainda se constituem um entrave para esta realidade, a se pensar no direito ao corpo. O modo como concebemos o corpo é estruturado por suas construções sociais (SAYÃO, 2003, p. 134).

O direito ao corpo é ainda um tabu feminino, visto que está implicado pela reprodução em bases religiosas e culturais. O direito ao corpo traz para a discussão questões ligadas à violência contra a mulher, a escolha sexual, o aborto e as questões estéticas.

A violência contra a mulher ganha visibilidade e caráter de crime, com a criação da Lei Maria da Penha, no Brasil. E essa violência é caracterizada como qualquer agressão sofrida por uma mulher em qualquer âmbito, seja físico ou psicológico. Assim, o aspecto normativo da violência contra a mulher começa a ser desconstruído pela sociedade.

O aborto ainda é uma questão conflitante na sociedade brasileira. Ele passa a ser aceito como um caso de saúde apenas em casos de violência, como o estupro, mas é criminalizado em outros contextos. Aqui, o corpo feminino perde sua especificidade subjetiva e biológica e ganha uma aura de divindade. A geração da vida fica acima da escolha da mulher.⁶

⁶ As questões ligadas ao corpo não estão no foco de interesse das narrativas ficcionais de Lya Luft. São apenas abordadas no texto para deixar o leitor a par dos avanços dos estudos e lutas feministas no Brasil.

A opção sexual está enquadrada nas regras da heteronormatividade. O homem e a mulher formam um par, biológica e culturalmente, simétricos; qualquer formação fora deste padrão é considerada anormal. Nesse sentido, o corpo feminino, na perspectiva da procriação, é um corpo criado para o outro, o homem. A partir daí, a exaltação ao casamento hetero, que implicará diretamente na reprodução da espécie.⁷

E como criado para o outro, o corpo feminino tem por meta agradar este outro. E para satisfazer o outro, o aspecto estético se torna muito importante. É preciso preservar o belo. Para a sociedade atual, o belo é o jovem, assim envelhecer seria inutilizar o corpo feminino para qualquer coisa.

1.5 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA

Durante muito tempo, os estudos literários omitiram de seus compêndios a produção de autoria feminina. Uma simples análise das mais diferenciadas críticas literárias ou manuais de literatura brasileira, publicados ao longo dos tempos, leva à constatação de que uma produção literária de autoria feminina só se inicia no século XX, com o movimento modernista. Isto significaria que as mulheres só começaram a escrever neste momento? Não. Desde muito tempo, as mulheres escrevem e publicam textos literários e críticos, mas suas produções não são visibilizadas.

A não visibilidade das produções de autoria feminina se deve ao fato de ser ou ter sido considerada uma produção menor, por conseguinte, não merecedora de pertencer ao cânone literário nacional. Só fazem parte do cânone as produções de grande valor estético, um valor que se estabelece a partir de construções ideológicas que levam em consideração perspectivas socioculturais.

Em seu ensaio “Cânon”, Roberto Reis caracteriza o cânone como “um perene e exemplar conjunto de obras — os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres — um patrimônio da humanidade [...] cujo valor é indisputável”. Um pequeno conjunto de textos escritos, uma vez que a sociedade ocidental valoriza a escrita em detrimento da oralidade como produção literária, que se caracterizam por apresentar um valor estético singular e com temas universais. “A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras

⁷ Mais uma vez, faz-se necessário dizer que a ideia de prazer sexual não é uma preocupação na perspectiva da heteronormatividade. As discussões em torno disto são recentes, do século XXI. Como os contextos narrativos se situam, primordialmente, no início do século, as perspectivas de corpo e sexualidade estão ligadas diretamente à ideia de procriação.

culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade” (1992, p. 70; 72).

A produção de mulheres está mais ligada ao cotidiano. Todavia, é preciso lembrar que o conceito de estético leva em conta construções ideológicas. “O cânon está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã” diz Reis (1992, p. 72), que observa:

[...] por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, mesmo se não as tratarmos (como seria mais indicado) em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder [e] para trabalhar o conceito de ‘cânon’ é importante ter em mente este horizonte, pois o que se pretende, ao se questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes (1992, p. 68).

A escrita imprime poder. Um poder que está a serviço de uma pequena parcela da população, a classe dominante. Logo, seu controle é primordial aos interesses deste grupo e, como tal, estabelece um processo de exclusão. Exclusão de diversos sujeitos sociais e inclusão de outros quando for de interesse da classe a que está subjugado. Assim como alguns grupos raciais, as mulheres também foram excluídas do cânone durante muito tempo, contexto que dificultou a divulgação das produções de diversas autoras e que culminou na impressão de que as mulheres anteriores ao século XX não produziam.

Através de um trabalho de resgate de escritoras do século XVIII e XIX, realizado por um grupo de estudiosas das questões femininas e sua relação com a literatura, teóricas, como Constância Duarte, Elódia Xavier e outras detectaram um número considerável de produções de autoria feminina que permaneceu na obscuridade devido às perspectivas de gênero. Tal pesquisa contribuiu para a divulgação de obras desconhecidas ou esquecidas em bibliotecas públicas ou particulares e corrobora para a constatação de que as produções de autoria feminina foram invisibilizadas devido a questões de gênero.

Desde a consolidação da burguesia e, principalmente, com o Romantismo, as mulheres que sabiam ler e escrever ficaram impossibilitadas de exercitar a escrita. Sendo o romantismo um movimento em que o autor deveria expressar seus sentimentos amorosos sejam voltados para uma pessoa sejam voltados para a natureza, ficava difícil a mulher se expressar. Pelo recato, pela obrigação de um comportamento regulado para não expressar suas emoções bem como pela sua vida dentro da casa ou em torno dos jardins da casa, as mulheres ficaram impossibilitadas de expor seus versos, por sua própria situação. Caracterizadas por

“[...] um discurso que consolidava a natureza feminina como frágil, emotiva, dependente, instintivamente maternal e esvaziada de sentido próprio para ser preenchida pelos desejos do marido e dos filhos” (ALVES, 2005, p. 66), os grandes temas lhe eram vetados.

Ao longo da história, “os modelos construídos para a mulher burguesa permaneciam mais ou menos os mesmos e seu destino era a esfera doméstica, o casamento e os filhos” (ALVES, 2005, p. 126). E mesmo com desejos de se expressar, tais escritoras só podiam vir a público através de uma rede de proteção, ou seja, pela apresentação do marido, escritor ou político, ou por um amigo do marido que já exercesse o jornalismo ou fosse um escritor. Também era vedado a elas receber qualquer recurso financeiro sobre a publicação de seus textos. Isto se pode verificar pelas apresentações da maioria dos livros impressos no século XIX.

Poucas escritoras brasileiras puderam publicar durante a época, embora algumas, aderindo ao feminismo da primeira onda, publicassem para logo serem execradas pelos críticos que desqualificavam seus textos, chamando-os de exercícios primários ou enveredando por caminhos que não eram bem vistos para uma mulher explorar, caracterização esta que se constituía como uma justificativa para a exclusão destas escritoras do cânone. Mas, um olhar mais atento para tais produções mostra:

[...] a preferência – quando se trata de texto de autoria feminina – por personagens que retratem mulheres comuns, e outras que não se preocupem com a descrição da beleza física nem de seu comportamento, procurando mais expressar os conflitos que se passam no interior da personagem (ALVES, 2005, p. 133).

Enquanto a maioria dos romances românticos finaliza com o momento do casamento, é este o começo da problemática relação, com o objetivo de “[...] evidenciar como suas protagonistas eram mulheres infelizes” (ALVES, 2005, p. 134). Isto é, o cotidiano feminino e as implicações subjetivas da condição da mulher são o pano de fundo da maioria das produções de autoria feminina. Assim, também pela escolha da temática:

As escritoras do século XIX não entraram no jogo literário de construir personagens femininas como mulheres-anjos, hipócritas, falsas ou satânicas, seguindo o modelo exemplar de Eva que ‘tentou’ Adão com a maçã. O romance foi o espaço ideal para que elas discutissem o cotidiano e todas as coisas que as atormentavam (ALVES, 2005, p. 135).

A partir do século XIX, elas não deixaram de participar do cenário literário, embora sendo vistas como uma produção marginal, diferente ou de menor importância aos

movimentos coetâneos até a consolidação do feminismo da segunda onda. Neste momento, algumas escritoras começam a compor o cânone nacional, como é o caso de Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, Clarice Lispector.

É a partir do final dos anos 60, segundo Ivya Alves, que a mulher escritora avança na discussão da condição feminina, passando a escavar o passado e o seu próprio passado, engendrado pela internalização de sistemas entrelaçados pela religião católica com as regras da sociedade patriarcal escravocrata, que se acopla com a proposta da burguesia, questionando esta mulher subalterna, reprimida e insegura que vive subjugada dentro da sociedade brasileira. As escritoras centram “a discussão nos papéis sociais que a mulher ainda tem internalizado, mesmo que essa mulher, interiormente, com uma voz transgressora e questionadora, denuncie o modo como a ordem patriarcal reprime e não dá possibilidade a outras vias” (ALVES, 2005, p. 136).

Em particular, várias escritoras, como Lya Luft, quebram as regras da narrativa, elegendo uma mulher como “protagonista, mas essa imagem da mulher não só questiona a beleza, a velhice, o amor, a repressão, mas também suas escolhas. Criadas, ainda, para o casamento, a ruptura em busca de sua liberdade sempre causa ou cria conflitos” (ALVES, 2005, p. 137). Os romances de Lya Luft estão voltados, sobretudo, para o espaço do doméstico, privado, e seu universo ficcional prioriza as relações familiares. “Seus romances têm protagonistas mulheres, vivendo crises de identidade, determinadas, em sua maioria, pelas relações familiares” (XAVIER, 1998, p. 44).

Ao parafrasear Elaine Showalter e as fases da literatura de autoria proposta pela autora⁸, Xavier constata que Lya Luft é uma autora que transita entre duas das três fases construídas por Showalter⁹. As três fases da literatura de autoria feminina (feminina, feminista e fêmea) não se constituem em categorias rígidas. É possível encontrar em uma mesma escritora ou em uma mesma obra as três fases.

As primeiras obras, da década de 80, tematizam o drama da mulher e pertenceriam à fase feminista. “Com Lya Luft, o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora” (XAVIER, 1999, p. 4).

⁸ Cf. SHOWALTER, Elaine. A literature of their own. In: EAGLETON, M. **Feminist literary theory**: a reader. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986.

⁹ Elaine Showalter, ao analisar as produções literárias de autoria feminina americana, as distribui em três fases: a feminina (“*feminine*”), primeira fase, é uma etapa prolongada e se caracteriza pela imitação; a segunda fase, a feminista (“*feminist*”), é uma espécie de ruptura com os valores patriarcais; e, por fim, a fêmea (“*female*”) é caracterizada como a fase da autodescoberta. As categorizações de Showalter não são foco de interesse desta análise, elas são apresentadas apenas para advertir o leitor de que as narrativas ficcionais de Lya Luft apresentam dois momentos de construção discursiva diferenciados.

Na fase fêmea, as narrativas não fazem mais das relações de gênero a origem dos conflitos e indiciam a construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição. Em *A sentinela*, de 1994, Lya Luft marca uma nova fase de produção.

Lya Luft apresenta dois momentos de escrita ficcional: o primeiro momento abarcando as primeiras obras, da década de 1980, cujas personagens são tangidas pelas fatalidades e não conseguem fugir das amarras do sistema patriarcal; o segundo momento, iniciado na década de 1990, traz personagens que já dirigem seus destinos, que lutam contra os aprisionamentos dos padrões sociais. Neste sentido, é possível se estabelecer uma historicidade da consciência da condição de mulher pelas personagens que vão de vítimas do sistema patriarcal a transgressoras.

2 “ESCREVER É NATURAL EM MIM, COM A SERIEDADE QUE MERECE A MINHA ARTE”¹⁰

A condição da mulher e seu papel social na família burguesa ou patriarcal estão em cena nos romances de Lya Luft. Em *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *O quarto fechado* (1984), *O exílio* (1987), *A sentinela* (1994) e *O tigre na sombra* (2012), a escritora, apesar de apresentar uma produção com características intimistas, desde que o narrador sempre é uma mulher casada, sempre focaliza a família patriarcal, seus entraves, seus empecilhos, como esta mulher desempenha seu papel e como se apresenta sua sexualidade.

Suas narradoras, ao explodirem em pensamentos, sofreram um grande impacto na vida e é por isto que elas refletem sobre sua trajetória de vida. E estas trajetórias incluem suas relações familiares, seja com seus pais, com o marido ou com seus filhos.

A discussão sobre as relações familiares estão no bojo dessas narrativas, sendo que elas, as narradoras, entram em crise no momento em que começam a se expressar. Trazendo a família para a cena, a autora também aborda diversos outros subtemas, tais como: a vida, a morte, o comportamento da mulher, a condição da mulher antes dos anos de 1960, o engendramento desta mulher, sua sexualidade, seus afetos.

Exiladas afetivas, as suas personagens se caracterizam por estarem fora de um ambiente acolhedor. Nesta perspectiva, para melhor desenvolver o foco deste trabalho, far-se-á uma contextualização sucinta da biografia da autora e um resumo dos romances selecionados. Esta apresentação inicial possibilitará uma melhor compreensão do tema que, posteriormente, será discutido.

2.1 LYA LUFT

Não existe isso de homem escrever com vigor e mulher escrever com fragilidade. Puta que pariu, não é assim. Isso não existe. É um erro pensar assim. Eu sou uma mulher. Faço tudo de mulher, como mulher. Mas não sou uma mulher que necessita de ajuda de um homem. Não necessito de proteção de homem nenhum. Essas mulheres frageizinhas, que fazem esse gênero, querem mesmo é explorar seus maridos. Isso entra também na questão literária. Não existe isso de homens com escrita vigorosa, enquanto as mulheres se perdem na doçura. Eu fico puta da vida com isso. Eu quero

¹⁰ LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 10. Em uma entrevista publicada no livro *Lya Luft: canção da mulher que escreve* (2006), da Coleção Autores Gaúchos, a autora faz essa afirmação ao falar de seu processo de escrita.

escrever com o vigor de uma mulher. Não me interessa escrever como homem.¹¹

Aos quinze de setembro de 1938, nasce Lya Fett, filha de um Juiz de Direito e uma dona de casa. Ela nasceu em Santa Cruz, cidade fundada pela colonização alemã, localizada no interior do Rio Grande do Sul. Vivendo nesta região, sua formação foi engendrada pela cultura alemã, tendo uma cultura híbrida¹². Com 21 anos, muda-se para Porto Alegre, provavelmente para seguir seus estudos universitários, e lá reside por muitos anos.

Forma-se no Curso Normal (professora primária) e entra na Universidade em 1959, graduando-se em Pedagogia e Letras (Línguas Anglo-germânicas) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Em 1975, obtém o grau de Mestre em Linguística na mesma instituição. E, posteriormente, em 1978, em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em 1970, ingressou no ensino superior como professora de Linguística, na Faculdade Porto-Alegrense (FAPA), até 1982, quando abandona a carreira para se dedicar apenas à escrita e à tradução, atividades que lhe rendiam muito mais prazer, conforme diz.

Aos vinte e cinco anos, casou-se com o descendente de alemão, ex-irmão marista Celso Pedro Luft, linguista e professor renomado, dezenove anos mais velho do que ela, passando a chamar-se Lya Fett Luft. Neste mesmo ano, dá início ao seu trabalho como tradutora de alemão e inglês – função que exerce até o momento. Com Celso Luft, de quem se separou vinte e dois anos depois, tem três filhos: Susana, André e Eduardo. Em 1985, ao separar-se do marido, passa a viver no Rio de Janeiro, com o psicanalista e escritor Hélio Pellegrino, que faleceu em 1988. Em 1992, estando Celso Luft muito doente, ela retorna a Porto Alegre e o acompanha até a sua morte em 1995.

É na década de 1960, que Lya Luft ingressa no campo literário com a publicação do livro de poemas, *Canção de limiar* (1964), embora ela já colaborasse em jornais locais publicando crônicas.

¹¹ LUFT, Lya. Disponível em: <http://www.releituras.com/lyaluft_bio.asp>. Acesso em: 30 set. 2014.

¹² “A sua família tinha muito orgulho de suas raízes germânicas e, por isso, considerava-se superior aos ‘brasileiros’, embora seus integrantes tivessem chegado ao Brasil em 1825. Durante sua juventude, Lya foi tida como uma menina desobediente e contestadora: não gostava de aprender a cozinhar nem a bordar e chegou a ser mandada para um internato durante dois meses. Porém, desde cedo foi uma ávida leitora – aos onze anos, já recitava poemas de Goethe e Schiller – e tinha um relacionamento mais natural com o pai, um homem culto a quem idolatrava, do que com a mãe. Aos dezenove anos, ela se converteu ao catolicismo, espantando aos pais, ambos luteranos”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lya_Luft>.

Nos anos seguintes, década de 70, publica *Flauta doce* (1972), segundo livro de poemas, e ganha destaque no circuito literário devido a algumas traduções. Por esta época, sofre um acidente automobilístico que modificará por completo sua maneira de ver a vida. O acidente a impulsiona a escrever ficção. Em 1978, publica seu primeiro livro em prosa, as crônicas de *Matérias do cotidiano*.

Apenas na década de 80, a autora estreia na categoria de romancista. *As parceiras*, seu primeiro romance, é publicado em 1980. Um ano depois, publica *A asa esquerda do anjo*. E em 1982, *Reunião de Família*. Posteriormente, publica *O quarto fechado* – romance – e *Mulher no palco* – livro de poemas – (ambos em 1984), seguidos de *Exílio* (1987). Após *Exílio*, a autora passa por um período de recolhimento, sem produção, devido à morte de Hélio Pellegrino, seu segundo marido. A dor de sua perda é transcrita por Lya no livro de poesias *O lado fatal* (1988).

Em 1992, volta a casar-se com Celso Pedro Luft. Dois anos depois, retoma a escrita ficcional e publica *A sentinela* (1994). Este romance marca uma nova fase na produção literária da autora. “Em *A sentinela* me dei conta do meu desejo de não ser só uma sobrevivente se arrastando pela vida. Foi quando a minha literatura deu uma virada” (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 13).

Após *A sentinela*, reinicia um período de efervescente produção. Publica *O rio do meio* (1996), seu primeiro texto ensaístico, isto é um misto de ensaio e ficção. Seguem-se: *Secreta mirada* (1997), poesia; *O ponto cego* (1999), romance; *Histórias do tempo* (2000), romance; e o *Mar de dentro* (2002), seu livro de memórias.

Em 2003, sua carreira se eleva a um novo patamar, com a publicação de *Perdas e ganhos*, seu segundo livro ensaístico, que chama a atenção de um número significativo de leitores e leitoras, chegando a bater recorde de vendas. Este contexto dá maior visibilidade à autora e suas produções. Todavia, junto à visibilidade, também vieram às críticas ferozes, uma vez que seu livro foi avaliado pela crítica como livro de autoajuda.

No ano seguinte, Lya Luft publica *Histórias de bruxa boa* (2004), obra infanto-juvenil; *Pensar é transgredir* (2004), livro de crônicas; *Para não dizer adeus* (2005); *Em outras palavras* (2006); *A volta da bruxa boa* (2007), infanto-juvenil; *O silêncio dos amantes* (2008), romance; *Criança pensa* (2009), livro infanto-juvenil de filosofia; *Múltipla escolha* (2010); *A riqueza do mundo* (2011); e *O tigre na sombra* (2012), o romance mais recente.

2.2 PERCURSO LITERÁRIO

Meus livros não são autobiográficos; os primeiros romances foram escritos em momentos muitos felizes da minha vida (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 13).

Em entrevista publicada no livro *Lya Luft: canção da mulher que escreve*, ela diz nunca ter sofrido a luta da página em branco. Para a autora, a escrita flui com bastante naturalidade. A partir desta perspectiva é possível compreender o elevado número de produções da autora que percorre vários gêneros, desde poemas a textos ensaísticos.

“Rilkeana de carterinha”, daí seu gosto pela análise psicológica dos sujeitos, Lya Luft trilha diversos caminhos literários. Na poesia, dedica suas produções à temática do amor, dos relacionamentos e sentimentos humanos. Nas crônicas, aborda diversas temáticas do cotidiano. Nos textos ensaísticos, expõe suas opiniões a respeito do ser humano, dos comportamentos, dos padrões de beleza, da escrita, do corpo. Nos romances, material de análise deste trabalho, a autora lida com temáticas como a morte, sexualidade, liberdade, identidade a partir de uma perspectiva da mulher. Todos os temas têm como pano de fundo a mulher e o contexto familiar. Observando esta relação que engendra as mulheres, pretende-se aqui discorrer acerca dos papéis sociais estabelecidos e adotados pelas personagens femininas nas estruturas familiares construídas por Lya Luft em alguns de seus romances. É através do olhar destas personagens que a narrativa se desenvolve para a frente e para trás no sentido de esta mulher entender sua própria identidade.

2.2.1 *As Parceiras*

Em *As parceiras*, publicado em 1980, Anelise irá rememorar a história de toda a sua família materna, desde o casamento de sua avó, Catarina Von Sassen, até a morte de seu filho, fato que a levou a se refugiar no litoral para se entender e entender a história das mulheres que fazem parte de sua família. O ambiente em que se dá este jogo de vida e morte é a imigração alemã, vivendo em cidades pequenas, inicialmente, até seus descendentes chegarem à capital.

A narrativa íntima se desenvolve durante uma semana que ela passa no chalé de veraneio da família. Enquanto está no chalé, Anelise, em crise, pela perda do filho, isolada de todos, mas acompanhada de seu cão Bernardo, da raça São Bernardo, tem grandes momentos de rememoração, quando reflete sobre sua vida. Seu contato com a vida real se dá nos poucos

momentos em que vê a empregada da casa, Nazaré, e seu filho, Zico, que brincam na faixa de areia que separa a casa do mar. Paralelamente às suas lembranças, que quase sempre explodem quando está na varanda, ela descortina ou divisa, ao longe, uma estranha veranista que vive a observar o mar no morro próximo a sua casa.

Dividido em sete capítulos, o romance se estrutura como um diário da memória de sua vida ao longo de uma semana. Este diário se organiza como um calendário semanal comum. Começa no domingo – dia de chegada ao chalé – e tem seu fim no sábado – dia da decisão da morte da narradora-personagem. Apesar de ter deixado um bilhete para o marido, quando partiu para a casa da praia, afirmando que regressaria no domingo seguinte, sua existência não chega a este dia. Um dia antes, Anelise decide suicidar-se, acompanhando a visagem da turista que avistava constantemente nos arredores da praia.

Narrado em primeira pessoa, o romance se desenvolve como um jogo de tabuleiro. Talvez um jogo de xadrez no qual duas parceiras, a Vida e a Morte, jogam. E neste jogo, Anelise demonstra como ela e todos os membros de sua família são simples peças manipuladas, sem terem consciência de seus papéis e de seus destinos. A cada jogada, uma das parceiras se apresenta e decide o destino daqueles que se encontram no tabuleiro. Luft opera com as metáforas e com os contos alemães que ouviu em criança e é com eles que ela joga. Como ela mesma diz, “no fundo, tudo é metafórico. Acho que isso são sustos e medos da minha infância” (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 14).

A Vida e a Morte são associadas a velhas bruxas que brincam e disputam para saber quem faz a melhor jogada e arma as melhores ciladas. Ambas, impiedosamente, manipulam as vidas das personagens. “Então a traidora não era só a morte: era a vida também, a parceira, a outra bruxa soprando velas na noite” (LUFT, 1999, p. 124). Diante dessas jogadoras, cabe à narradora-personagem encontrar a peça que faz mover a engrenagem desse jogo como única estratégia de salvação. Para tal intento, ela precisa refazer toda a história desta família para entender como o jogo funciona e se pode – e como pode – ser reconfigurado.

Para a narradora-personagem, Anelise, sua avó materna é a peça de azar desse jogo, pois ela seria a primeira peça a sofrer os impactos das jogadas entre a vida e a morte. Anelise precisa desvendar como esta peça se desloca nas jogadas para que outras peças, ou seja, outras vidas, não sejam destruídas.

A bisavó, mãe de Catarina, a avó de Anelise, não conseguindo viver no Brasil, logo que o marido morre e Catarina chega a uma idade apropriada para casar, faz o contrato de casamento com um homem (também alemão) rico e bem mais velho que Catarina, como

era comum na época, e volta para a Alemanha. Casando-se aos catorze anos com um homem com mais de 30, ela, que mal tinha saído da puberdade, nada sabia sobre a sexualidade tampouco o que representava o casamento. A bisavó de Anelise encarrega o genro de ensinar a Catarina, avó da protagonista, os deveres do casamento acerca da sexualidade. Pelas regras da época, ela acredita que a filha está amparada e protegida, ao escolher um homem bem sucedido e bem mais velho do que a jovem. O casamento é visto como o porto seguro de toda mulher, segundo as tradições da sociedade patriarcal para a qual a segurança de uma mulher está no casamento. Portanto, a mãe de Catarina vê no casamento a única estratégia de proteção e segurança financeira e social para uma mulher.

Mesmo depois do contrato de casamento, Catarina ainda se encontrava envolta nos interesses que correspondem à fase da infância, brincando com bonecas, etc., e não consegue perceber o que significa o ato sexual, pois o marido, não sabendo, provavelmente, como abordar o assunto, perde a paciência e a estupra. Este ato violento vai traumatizar Catarina que, apesar de ter mais filhos através do estupro, passa a ter um comportamento meio alocado, rejeitando os filhos e preferindo viver no quarto com suas fantasias e bonecas. As relações sexuais entre Catarina e o marido consistiam em verdadeiros atos de estupro¹³ nos quais os gritos da jovem, e depois senhora, eram ouvidos por toda a casa, seguidos de arroubos de vômitos ao término das relações. Envoltos em uma compulsão sexual elevada, o marido de Catarina tentou por muitas vezes transformá-la em uma amante ativa como as mulheres que conhecia nos cabarés, mas foi mal sucedido.

Entre uma violência sexual e outra Catarina engravidou algumas vezes. Alguns abortos, mas quatro gestações vingaram: Beatriz (apelidada de Beata), Dora, Norma (mãe de Anelise) e Sibila (a última, concebida já na maturidade de Catarina e que nasce com uma deficiência física). Sem nada compreender, pois ela parece não ter com quem dialogar, talvez por causa de seus traumas, e sendo o marido um homem que não vive na cidade, mas sim cuidando de suas fazendas, ela passava longos tempos livre de sua presença. O marido (avô de Anelise) não tem nome e ela o caracteriza como símbolo da autoridade e o provedor desta família cujas filhas são criadas pelas empregadas.

¹³ O termo estupro é uma forma de conceituar a descrição dos atos, pois a narradora assim caracteriza os atos violentos sofridos por Catarina e praticados pelo marido. No entanto, é preciso entender que culturalmente em uma sociedade de características patriarcais, as investidas de violência sexual empreendidas por um marido sobre a sua esposa não são consideradas estupros, uma vez que, é aceito socioculturalmente que o corpo feminino não pertence à mulher, mas ao homem. Nesta perspectiva, a mulher e, principalmente, a mulher casada, deve satisfazer os desejos sexuais do homem – ou marido – que agora é o seu proprietário.

Catarina, cada dia mais se isolava da realidade, se isolava do mundo, não conseguindo ter afetividade pelas filhas. Diante disto, suas filhas passaram a ser cuidadas pelas empregadas, mais especificamente por Fräulein, uma governanta alemã. Era hábito na sociedade, as empregadas cuidarem dos filhos, mas, neste caso, era também por causa das atitudes de Catarina.

Uma característica comum às famílias abastadas da sociedade do final do século XIX e início do século XX era a contratação de uma governanta estrangeira para gerir os filhos, dando-lhes uma educação esmerada. Seguindo os padrões europeus ainda, as crianças nascidas de Catarina convivem com Fräulein, que controlava as atividades domésticas dos outros empregados e orientava na educação das meninas que, em sua maioria, tiveram as primeiras lições em casa.

Fräulein, que significa senhorita, é uma dessas figuras sociais que tem como função manter, ao menos aparentemente, a perspectiva de uma família. Cabia à governanta todo o controle da casa e das crianças, não só porque era um costume da época, mas, também, porque Catarina se reservara em um mundo só seu e não se interessava pela casa ou as filhas. A origem alemã da governanta, de certa forma, representava a preservação da herança cultural.

Depois de um tempo, o marido de Catarina resolve morar na fazenda e ela passa a viver só com as empregadas e as meninas no casarão. Porém, as visitas do marido implicavam em novas violências sexuais. A esta altura, devido à sua fragilidade mental, ela já havia se refugiado no sótão que arrumou como um quarto de criança: pintado de cor branca e cheio de brinquedos.

Quando já tinha quarenta anos, Catarina engravidou novamente, após uma visita inesperada do marido que, depois de beber muito e incomodar a todos da casa, consegue entrar no sótão e violentar a mulher. Nove meses depois dos gritos e horrores daquela noite, Catarina dá à luz a uma menina com síndrome de Down à qual, Beatriz, que já era adulta e viúva, deu o nome de Sibila (apelidada de Bila). Assim que nasce, a criança é recusada pela mãe que só quer conhecê-la depois de cinco anos e por muita insistência de Beatriz, que ficou responsável pelos cuidados da irmã.

Conforme o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Mário da Gama Kury (1990), o nome Sibila faz parte da simbologia grega e é um dos nomes dados à sacerdotisa de Apolo incumbida de proferir os oráculos. Segundo um de seus mitos, Sibila teria pedido a Apolo uma vida mais longa e ele, que a amava, concordou em satisfazer seu desejo em troca de sua virgindade. No entanto, Sibila se esqueceu de pedir, também, a manutenção de sua

juventude e, assim, a cada ano que passava, ela se tornava mais velha e seca, diminuindo de tamanho.

Semelhante fisicamente à Sibila da mitologia, a filha caçula de Catarina era uma anã de aspecto horrendo. Segundo a narrativa de Anelise, em sua face e corpo, imprimia-se todo o horror das violências sexuais sofridas pela genitora: representava, assim, a marca “dos frutos podres” que forjaram essa família. E continua: ela predizia, como uma profecia não-verbal, a certeza de que todas as mulheres desta família estavam fadadas à negação da vida. Anelise, em sua reflexão sobre a vida da família, coloca Sibila simbolicamente como um sinal de que as mulheres daquela família não são destinadas a fecundar filhos, como ela, que perdeu seu filho, ou sua irmã, Vânia, que é persuadida pelo marido a nunca querer ter filhos. A presença de Sibila evidenciava que todas as pessoas desta família de mulheres traziam suas marcas.

Catarina viveu no sótão até a sua morte. Se as filhas a viam raramente, Anelise, sua neta, a vira apenas uma vez e quando criança. Um dia sua mãe, Norma, levou-a para que a avó a conhecesse, mas foi uma visita rápida, visto que, como Catarina a confundira com Sibila, Norma resolveu retirá-la, às pressas, do quarto branco que cheirava a alfazema, única impressão que fica na lembrança de Anelise até adulta.

As filhas de Catarina cresceram e se casaram. Beatriz casa-se, mas não conseguindo consumir o ato sexual, três meses depois, o marido se suicida. Beatriz, após o suicídio do marido, dedica-se intensamente à religião e à irmã Sibila. Volta-se para a religião e, quando Sibila falece, vai para um convento.

Dora, ao contrário, casa-se diversas vezes, mas não tem filhos naturais. Dora era a mais livre de todas as mulheres da família: apenas desejava viver e vivia intensamente sua vida. Com uma profissão de destaque, como pintora consagrada, vivia as alegrias e tristezas da vida sem apresentar frustrações. No entanto, assim como suas irmãs e sobrinhas, ela também tinha seus dramas e medo relacionados à família, mas era na pintura que ela externalizava esses conflitos pessoais. Ao desenhar monstros, Dora representava o que a sociedade e suas construções culturais e tradicionais produziam. Em uma relação associativa, antes de representar seus monstros a artista sempre desenhava anjos. Para ela, os monstros eram mais verdadeiros que os anjos. Mesmo não tendo filhos naturais, a pintora adota um menino que, assim como os demais membros da família, será atingido pelas fatalidades.

A única que terá herdeiros será Norma, que se casa com um médico que cuida de sua frágil saúde: ela constituirá a representação da família patriarcal. Mãe de duas meninas, vivia para o marido. Seu lar era a configuração de uma família dentro dos padrões de

normalidade da sociedade patriarcal. Todavia, era apenas uma aparência, pois, esta formação familiar estava perpassada pelo isolamento. Apesar de viverem no mesmo espaço, as relações familiares se baseavam apenas na perspectiva de suprir as necessidades básicas, não havendo comunicações nem intimidades. Assim como Catarina não se comunicava com as filhas, na casa de Norma, não havia espaço para conversas confidenciais sobre a própria vivência. No caso da família de Norma, a mulher se dedicava inteiramente ao marido e ele a ela. As filhas ficavam a cargo das empregadas. “Não éramos uma família de verdade” (LUFT, 1999, p. 30). Neste contexto, provavelmente, está se tratando do casamento nos anos de 1930 ou 40, uma vez que o casamento não havia sido idealizado pela própria instituição familiar como um local de diálogo. Na realidade, ainda não se tinha configurado todo o papel de mãe voltada para seus filhos. Portanto, a vida da narradora vem marcada de doenças, incomunicabilidades e perdas.

Aos doze anos, Anelise tem sua primeira grande perda: Adélia, sua melhor amiga, morre ao cair do morro, no litoral, quando acompanhava a família de Anelise em um veraneio. Este é o mesmo morro em que a narradora agora vê a turista que observa o mar. Além de ser sua melhor amiga, Adélia configura a primeira vivência de sexualidade da narradora-personagem. Com sua amiguinha, Anelise conhece o amor. A relação entre as garotas pode ser subentendida como um ensaio de uma relação homoafetiva sem marcação definida. Apenas como uma suposição que pode ser retirada das afirmações da personagem.

Tempos depois, a narradora perde seus pais em um acidente de avião e, junto com sua irmã Vânia, que já estava noiva, Anelise vai sentir toda a atmosfera daquele lar quando passa a morar no casarão da avó, Catarina, com sua tia Beatriz, Sibila e Fräulein. Vânia logo se casa e Anelise passa a viver apenas com as tias e as empregadas: uma vida de medo e solidão, segundo suas próprias reflexões.

Apenas quando Otávio, o filho adotivo de sua tia Dora, vem passar uma temporada com elas no casarão, Anelise começa a viver a vida com mais alegria. Com Otávio, descobre o amor heterossexual. Marcado pela perspectiva da androgenia, Otávio estava em um entrelugar social. Era visto como um jovem bastante afeminado, caracterização acentuada pelos seus interesses pelas artes. Visto pela família como homossexual, com Anelise demonstra uma heterossexualidade livre dos estigmas sociais que determinam lugares fixos para cada sexo.

Ao completar dezoito anos, Anelise vai morar com sua tia Dora, que estava morando sozinha, já que Otávio fora estudar piano no exterior, e a vida com Beatriz, depois que Sibila morreu, se tornara quase impossível. Dora convence sua irmã de que o melhor é

vender o casarão e deixar que Anelise viva com ela. Anelise se muda para o apartamento de sua tia Dora, na capital. É na convivência na casa desta tia, com muitas visitas e festas, o oposto da vida no casarão, que ela vai encontrar seu futuro marido Tiago, com quem se casa.

Seu casamento é tranquilo até as primeiras tentativas de engravidar. Anelise desejava muito ser mãe, pois queria desconstruir os estigmas que a sua família carregava, de ser uma família de loucas e dementes, como eram tratadas pelas pessoas da pequena cidade. Ela acreditava que teria filhos, muitos filhos e todos saudáveis. No entanto, apesar de várias tentativas, com vários abortos, ela consegue levar uma gestação adiante.

Anelise tem seu tão desejado e idealizado filho, que vai se chamar de Lauro, apelidado afetivamente de Lalo. Era uma linda criança, loira, aparentemente perfeita. Só meses depois, a mãe descobriria o que todos já sabiam, que seu filho nascera com uma deficiência cerebral e só viveria alguns anos e, mesmo assim, uma sobrevida sofrida, pois nunca falaria, andaria ou sequer abriria os olhos.

Esse acontecimento dá a Anelise a certeza final de que era mais um fruto podre, como todos os outros frutos da árvore de Catarina. Vânia, sua irmã, nunca teria filhos porque o marido impusera como condição para o casamento não ter filhos, porque não queria arriscar o nascimento de uma criança com defeitos.

Observe-se que nesta época, anos 60, a única possibilidade para a mulher era o casamento e a procriação e as mulheres desta família falhavam na reprodução, na continuação da família.

Lalo morre com dois anos. A morte do filho leva Anelise a pedir o divórcio e a se voltar para a história de sua família para compreender o seu lugar e os estigmas que carrega, o que a levará a suicidar-se. A morte de seu filho é a mola propulsora, o estopim, para o processo de rememoração e reflexão. Em um paralelo entre presente e passado, a narradora-personagem vive o seu momento de crise e retoma as histórias de todas as mulheres de sua família, simultaneamente. Neste processo de rememoração, Anelise busca encontrar a sua identidade, uma identidade que se afirma em uma perspectiva de pertencimento a uma árvore biológica e cultural que se ramifica com Catarina. Uma árvore de cunho patriarcal que encerra a mulher em um lugar de submissão e perdas: “éramos uma família de perdedoras” (LUFT, 1999, p. 93). Sua morte também é metafórica. Anelise encontra a veranista, que ela identifica com sua avó Catarina. De mãos dadas com ela, Anelise se joga do morro, assim como Adélia, e também a própria Catarina se suicida jogando-se da sacada do sótão.

2.2.2 *A Asa Esquerda do Anjo*

A asa esquerda do anjo, de 1981, conta a história de Guísela ou Gisela, a filha do descendente de alemão Otto Wolf e da brasileira Maria das Graças Moreira Wolf. Vivenciando duas culturas, mas em uma cidade de colonização alemã, Guísela vive um processo de busca de sua própria identidade. Ela não se sente pertencente a nenhuma das duas culturas e se sente biologicamente constituída – nem completamente brasileira, nem completamente alemã.

Assim como todos os membros de sua família, Guísela vive sob o controle e vigilância da matriarca familiar, Frau Wolf, sua avó paterna, que é a figura dominante e aquela que detém a riqueza. Poderosa economicamente e, portanto, controladora da família, que vivia em torno dela e dos bens, Frau Úrsula Wolf – mãe de Otto, Helga e Marta – controlava a vida de todos os seus filhos, genros, nora e netos. O exemplo de controle patriarcal exercido por uma mulher.

Otto Wolf era o único filho homem, primogênito, responsável pelo controle das empresas da família: é o orgulho da mãe, apesar de ter empreendido um casamento a contragosto dos familiares com Maria das Graças Moreira que, além de ser brasileira, tem traços mestiços, com quem teve uma filha. Compunham a família as duas irmãs, Marta e Helga. Helga, mãe de Anemarie, é casada com Ernest, também alemão, um homem viciado em bebida alcoólica. Helga, enquanto jovem se dedicou ao marido, mantinha o copo de bebida do companheiro sempre cheio; na maturidade, passou a sofrer de Mal de Parkinson. Também ela se orgulhava da filha e de suas qualidades quando esta acompanhava a mãe nas atividades diárias, o que ocorria ocasionalmente porque Anemarie estudava em um internato.

Marta era mãe de quatro filhos, casara-se duas vezes, mas os filhos eram do primeiro marido. Pouco tempo depois da morte do marido, casou-se com um homem mais jovem, Stefan. Ela também é uma dona de casa dedicada aos cuidados dos filhos e do marido – que vive viajando. Assim, os descendentes de Frau Úrsula Wolf têm casamentos tradicionais.

Frau Wolf era temida por todos os seus entes queridos e até mesmo pelas pessoas da cidade, que a chamavam de baronesa. Nascida na Alemanha e trazida para o Brasil ainda jovem, Frau Wolf tentava, de diversas maneiras, manter as tradições em sua descendência, até mesmo na manutenção da língua de origem, pois exigia que todos falassem com ela em alemão, inclusive os vendedores das lojas que faziam compras.

Desde pequena, Guísela tem sua educação controlada por sua avó. Tinha com ela aulas diárias de piano. Diferentemente de Anemarie, que era uma exímia tocadora de violoncelo, Guísela tinha uma atuação péssima e, como constantemente errava as notas, levava, da avó, muitas batidas de vara nas mãos. Mas não era apenas desastrada com o piano; também na educação doméstica focada para o lar – não conseguir fazer tricô – ou como doceira era péssima, pois seus bolos sempre murchavam; além de tudo, ela era canhota. Não seria estranho que, dentro de todas as regras e normas da família, ela se sentisse a diferente, o lado errado da família. Também ela tinha uma comparação, a prima Anemarie. Ela, Anemarie, era o lado direito, a perfeição, da mesma maneira que seu irmão Otávio também seria o lado direito se tivesse sobrevivido.

Anemarie era adorada por todos da família não só pela sua beleza quanto pelo talento. Inclusive a narradora-personagem nutre um sentimento amoroso por esta prima. Todavia, toda a admiração pelo “peixinho dourado”, como era chamada pelos parentes, se desconstrói quando ela foge com o marido mais jovem de sua tia Marta, Stefan. Anemarie, durante muito tempo, era o objeto de admiração de todos. Violonista de talento representava a perfeição, a mulher perfeita, mas que também será a transgressora das regras de opressão da família Wolf. Transgressão que é sutilmente indicada ao leitor quando, por diversas situações, a sua ação de tocar é constantemente comparada ao ato sexual: “Anemarie toca; apesar do calor, parece não transpirar. [...] Mas insinua-se ali agora algo sensual?” (LUFT, 2010, p. 60).

Porém quando regressa para o lar da família Wolf, depois de descobrir que está com câncer no útero, ela não conseguirá retomar sua posição de “peixinho dourado” na família. Ao cuspir no caixão de Anemarie, no momento do velório, Frau Wolf deixa bem claro o repúdio pelos atos da neta. Ao final de sua vida, a imagem do “peixinho dourado” é substituída pela imagem de um ser disforme e degradado pela doença. “O câncer a devastara de maneira tão impressionante [...]. O corpo miúdo quase não fazia volume debaixo do cobertor” (LUFT, 2010, p. 89).

Ao transgredir os padrões estruturais da família patriarcal, Anemarie põe em xeque a idealização de família vivendo harmonicamente, sem defeitos, sem traições. A ideia de família que Frau Wolf fazia questão de conservar não existia, era apenas fruto de aparências mantidas por muito custo por todos. “O que aconteceu com Anemarie provou que ‘família’ era apenas um nome, baile de máscaras, talvez sobretudo uma aflição” (LUFT, 2010, p. 67).

É com Leo, seu único namorado, que Guísela conhece o amor entre um homem e uma mulher. Com este descendente de alemães, ela namora durante muito tempo, fica noiva,

mas não chega a se casar. Após a morte de sua mãe, ela termina o noivado. Leo se entrega a uma vida de bebedeira e corridas de carro em alta velocidade que o leva à morte.

Guísela, desse modo, nunca chega a ter um envolvimento sexual com ninguém. “Eu continuo virgem: dona do meu corpo e da minha tranquilidade” (LUFT, 2010, p. 97). Logo, sua gravidez (que é o início da narrativa e de suas reflexões) e seu parto não se constituiriam em um parto convencional, mas um parto de proporções diferenciadas, com características diferentes. Ela não daria à luz a uma criança, como a maioria das mulheres, mas a um verme que a habitaria durante quase toda a sua vida. Um ser que, assim como ela, busca uma identidade.

Lya Luft divide a narrativa em seis capítulos. Todos os capítulos são iniciados em um momento do tempo presente da narradora que progride para uma regressão ao passado familiar. Na maioria dos capítulos, o momento presente é marcado graficamente por uma formatação diferenciada com uso da letra tipo itálica, formatação que pressupõe a ideia de um preâmbulo, um presente que a lança na reflexão da vida de família em cada capítulo.

Na narrativa, presente e passado se mesclam. Toda a história do passado é contada durante o momento em que a narradora está “parindo o verme que habita em seu intestino”, no momento presente. Entre as angústias e sofrimentos deste parto, Gisela inicia a reflexão acerca da constituição de sua família e da formação de sua identidade. O parto fictício que aconteceu no presente é a mola propulsora para as reflexões do passado.

A narradora-personagem representa a “diferente” nesta narrativa de uma família. Tentando se encontrar, pois não se sente pertencente a lugar algum, Gisela ou Guísela constantemente se compara às demais familiares e, principalmente, à sua prima Anemarie à qual devota uma admiração e desejo avassalador – desejo de ser como ela – e ao seu irmão morto, como uma forma de se integrar à família.

Em todas as comparações, a narradora se percebe como diferente, o lado ruim da família; se vê como a asa esquerda do anjo, ou seja, o lado negativo da Família Wolf, uma família controlada pelas regras da sociedade impostas pela matriarca Frau Wolf, que submetia até mesmo o seu marido, Herr Wolf, que antes de falecer, rendeu-se ao seu controle. Frau Wolf resolveu expulsá-lo do quarto conjugal, após o nascimento da última filha, e assim viviam sob o mesmo teto, mas como dois estranhos.

Frau Wolf é o símbolo da repressão da narrativa, a representação de poder da família. Nesta dominação matriarcal, estão mantidas as estruturas de dominação e preservação das regras opressoras da sociedade patriarcal, introjetadas e desempenhadas por uma mulher. Os Wolfs eram descendentes de alemães e a Frau comandava a família na perspectiva de

manter as tradições de sua origem, o poder econômico e, simultaneamente, manter intacta a herança simbólica que representavam na cidadezinha em que moravam.

A matriarca Wolf controla, inclusive, a vida da sua nora, Maria das Graças, que fazia tudo conforme as indicações da sogra. A reflexão de Guísela sobre a mãe, seu poder de adaptação e, talvez, seu sofrimento, sendo ela uma brasileira de origem nordestina que se casa com um descendente de alemão. Maria das Graças, sua mãe, abandona sua família e seus costumes para viver sob os costumes desta nova família. Aprendendo precariamente a língua alemã, esta brasileira apresenta um grande poder de adaptação e de sua condição de mulher naquela época: “Sua vida girava em torno de meu pai e de mim” (LUFT, 2010, p. 37). “Mas em certos momentos na reunião da família Wolf eu surpreendia minha mãe distante e alheada [...]” (LUFT, 2010, p. 16), como se ela buscasse, em suas lembranças, um resgate de suas raízes.

Apesar dessa adaptação, Maria das Graças demonstrava uma insatisfação diante de sua condição, uma dona de casa aos moldes de uma tradição patriarcal diferente de sua formação. A dona de casa, que buscava constantemente ser uma mulher exemplar, também chorava e externalizava suas angústias, ao ser obrigada a fazer o que não gostava como, por exemplo, preparar uma galinha para as refeições, algo que era odiado por ela. “[...] Ela nunca se adaptara de verdade, vivia uma espécie de exílio [...]” (LUFT, 2010, p. 37). Talvez o exílio vivido por Maria das Graças, também fizesse parte da vida de todas as mulheres da família. Para a narradora, todas eram exiladas em seus papéis sociais enquanto mães e esposas. Para elas, a liberdade só era possível com a morte: “a morte me parecia mágica e pacífica, um lugar onde se estaria livre das aflições” (LUFT, 2010, p. 54).

A morte é representada pelo anjo do jazigo da família que observa e guarda os membros da Família Wolf. “Majestoso e sensual. O anjo – moça ou rapaz? O anjo – o que havia sob as vestes de metal?” (LUFT, 2010, p. 19). Como uma figura andrógena, o anjo, que é constantemente lembrado por Guísela, está sempre a apontar com a mão erguida para um lugar indeterminado, indicando que qualquer um pode ser o próximo a estar em sua companhia. E Guísela lembra-se das suas perdas: Helga, Maria das Graças, Anemarie, Frau Wolf, cronologicamente.

Foram as ações e circunstâncias da vida que escolheram aquelas que teriam suas fotos expostas no mural do jazigo sob a proteção do anjo. Novamente, esta narrativa tem certa semelhança com *As parceiras*. A situação semelhante a um jogo em que a vida perde algumas peças para a morte que tem o anjo como protetor.

Esta androgenia dos sujeitos proposta pela imagem do anjo é também discutida na figura do Senhor Max, que tanto inquieta a narradora-personagem, visto que ela se acha semelhante a estes. Assim como estas figuras grotescas que não podem ser fixadas em determinada conceituação, uma vez que Seu Max era um homem com voz feminina e o anjo um homem de seios, Guísela também se vê como um sujeito sem pré-conceitualização, uma ausência conceitual que a deixa em dúvida sobre sua sexualidade e sem identidade.

Narrada em primeira pessoa, a estória descreve a busca de identidade de si mesma. Não se sentindo pertencente a nenhum lugar – nem brasileira nem alemã –, ela procura uma identificação que a defina – “Minha identidade – qual é a minha identidade? [...] Sem identidade como eu – qual é o meu nome? Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo?” (LUFT, 2010, p. 109) – identificação que só se concretiza após o parto do “verme” quando passa a se ver como um ser transgressor, um outro na família.

Guísela é transgressora ao não se permitir o ato sexual que seria tido como natural, quando ela mulher passasse a procriar. Culturalmente, a relação heterossexual se confirma com o ato sexual, que representa ideologicamente uma entrega do corpo feminino ao seu possuidor, o homem, para a reprodução. De acordo com as concepções culturais da sociedade patriarcal, o corpo feminino é, por natureza, pertencente ao homem que dele pode fazer qualquer uso. Ao recusar-se ao casamento, a narradora-personagem vai na contramão de diversas construções ideológicas da condição feminina e da posição que a mulher ocupa na sociedade: o corpo feminino como objeto, o casamento como único objetivo feminino, a heterossexualidade como obrigação.

Muitas são as inquietações acerca do corpo que perpassam a vida de Guísela. A primeira diz respeito à sexualidade. A narradora-personagem se descobre enquanto mulher com interesse afetivo pela prima, ou seja, é no campo homoafetivo que ocorre sua primeira identificação/iniciação. No entanto, por nunca ter sido correspondida, Guísela só concretiza uma relação amorosa quando conhece Leo, situação que coloca em evidência a heterossexualidade compulsória, isto é, como uma obrigação.

Uma segunda perspectiva de questionamento do corpo é a “gestação” da personagem. Mesmo nunca se envolvendo sexualmente, ainda dentro de si tem um ser. Não uma gestação biológica, que se forma em um ventre, mas uma gestação estomacal que culminará em um parto de um verminoide que, metaforicamente, representa a repressão sendo expulsa.

Na tradução do alemão para o português, Wolf significa lobo. A família de Guisela é uma família de lobos, chefiada por Frau, mulher, ou seja, uma mulher lobo.

2.2.3 *Reunião de Família*

Neste terceiro romance, Luft chega ao patriarca e também a como as regras se impõem. Dividido em catorze capítulos não intitulados e narrados em primeira pessoa, *Reunião de família* (1982) aborda a decadência da sociedade patriarcal através das reflexões e histórias familiares de Alice, a narradora. Instada a se reunir em um final da semana com toda a família com vista a resolver a situação da irmã e do pai, este retorno à casa paterna leva as reflexões de Alice a comparar a idealização da perfeita família com a dela desde sua infância. A ausência da mãe, pela morte, já desequilibra a idealização e a realidade. Juntamente com seus irmãos, Renato e Evelyn, Alice fora criada sob o controle autoritário do pai. Esse final de semana é organizado por sua cunhada e amiga de adolescência, Aretuza, motivada pelo desequilíbrio mental de Evelyn, que rejeita aceitar a morte de seu filho Cristiano.

A situação de crise que reúne essa família que não se encontra por muito tempo dá margem às explosões de suas inquietações e modos completamente diferentes de encarar a vida. Criados apenas pelo pai (que vivia mais tempo no seu trabalho de professor) e pela empregada, também alemã, Berta, quando ainda eram crianças, eles aprenderam logo a ser solitários e divididos e a represar os seus sentimentos. “Para isso usávamos de hipocrisia e traição” (LUFT, 2011, p. 42). A autoridade imposta pelo pai exigia esta conduta. Desenraizados, era como se sentiam.

Conhecido como Professor, o pai de Alice conduzia a formação e educação dos filhos com bastante rigor e disciplina, o que levava os filhos a viverem isolados em mundos particulares, sem grandes possibilidades de comunicação: “Eu fugia para meu espelho, meus livros; Renato vagava pela rua, pouco estava ali; Evelyn cercava-se dessa tênue couraça: era isso” (LUFT, 2011, p. 57).

A narradora é a filha do meio de uma família de três irmãos. Já é uma mulher madura, casada com um homem pacato e mãe de dois filhos adultos, uma dona de casa dedicada ao lar, marido e filhos, que mora em outra cidade. Em sua vida comum, Alice se refugia das dores que sua formação familiar lhe proporcionou em suas atividades e tarefas da casa. Ela, assim como seus irmãos, viveu uma vida de medo e exílio afetivo. Este exílio faz com que a narradora-personagem estabeleça um jogo com o espelho criando uma Alice avessa a ela, livre, independente. “O jogo: do tempo em que eu não era uma pacata dona-de-casa com

filhos criados, mas uma menina sem mãe; que inventava o jogo do espelho para ser menos infeliz” (LUFT, 2011, p. 10).

Alice se casa muito cedo para fugir do convívio e da autoridade do pai e passa todo o resto de sua vida aprisionada a sua função de esposa e mãe. “[...] Casei e fui construir a minha vida com aquele que fora meu primeiro namorado. Um rapaz quieto e bondoso, muito menos severo e exigente do que meu pai. Desisti dos planos de estudar, resolvi ser uma boa dona-de-casa” (LUFT, 2011, p. 35).

Vivendo em outra cidade, ela conseguia se manter longe do ambiente familiar paterno. Todavia, a reunião familiar organizada por Aretusa faria reviver dores e feridas e, desta situação, explode a rememoração que resulta no romance reflexivo e subjetivo.

O Professor, como era chamado o pai de Alice, era um homem severo, controlador, obcecado por disciplina. Criava os filhos com a mesma rigidez que exigia dos alunos nas escolas em que trabalhou. Com medo das surras que constantemente levavam do pai, os irmãos se tornaram mentirosos e infiéis. Devido a suas atitudes, Renato o intitulou de Rasputin.¹⁴

Nas obras anteriores, *As parceiras* e *A asa esquerda do anjo*, a encenação da família é colocada como uma suposição, uma hipótese das perdas das personagens, porém, em *Reunião de família* está colocado o confronto da idealização de uma família perfeita com a realidade de sua família, agora, adulta, o que a faz reviver, em confronto, a infância, a partir da descrição cuidadosa da desestruturação da família patriarcal: “[...] Tudo falso aqui; tudo insuficiente [...]” (LUFT, 2011, p. 33). Vendo o jantar pelo grande espelho da sala, com a família reunida, Alice pensa: “Família era então um espelho sem moldura. Inconsistente: um toque mais brusco, tudo se estilhaçava” (LUFT, 2011, p. 34).

Ninguém sabia informar o motivo real da viuvez do Professor nem como era seu relacionamento com a esposa. Ele vivia isolado da própria família e Berta nada falava sobre o passado, embora já fosse empregada do casal. Apenas sabia-se que a esposa adoecera até morrer. Desde este tempo, ele se tornou um homem solitário e introspectivo, trabalhando muito para prover a família, mas não era ligado aos filhos. Oriundo de uma família disfuncional, decidiu logo cedo sair de casa porque tinha um pai violento. Assim, não estabeleceu nenhum vínculo com os familiares nem com seus descendentes. Apenas uma

¹⁴ Rasputin foi um dos homens mais poderosos da Rússia do início do século XX, era odiado e temido por muitos cidadãos e membros do governo. A crença em seus poderes místicos e a grande influência que exercia no governo fez com que fosse assassinado. Rasputin significa poderoso, que exprime temor, podendo assim ser associado ao comportamento opressor e temível do professor.

irmã, Luci, aparecia raras vezes para visitá-los, uma mulher também indiferente à afetividade, assim como o Professor.

O Professor agia com os filhos com muita violência. Renato foi o filho que mais sofreu com as ações do pai. Filho mais velho, por diversas vezes, em momentos de raiva chegava a jurar matar o pai. Entretanto, apesar de suas investidas contra a repressão paterna, tornou-se um homem fraco e sensível, refletia Alice. Casara-se com Aretusa, que tinha um caráter muito forte e vivia tiranizando-o e atormentando-o, porque ele não conseguia permanecer em qualquer emprego e passara a ser sustentado constantemente pela mulher.

O Professor, no momento desta reunião de família, já está muito velho e doente, e vive atormentado por dores constantes no ouvido que parece a ele como bichos caminhando. Na reflexão da narradora, talvez fosse um castigo. “[...] Um cacto: ferindo-se nos próprios espinhos, sangrando para dentro, afastando quem o quisesse amar” (LUFT, 2011, p. 41). Agora, era apenas a caricatura da decadência da autoridade. E cada filho se ressentia dele. A relação entre Renato e o pai era fria e ressentida. Renato o cumprimentava apenas por cortesia, mas, em seu olhar, demonstrava todo o rancor das humilhações que sofrera.

Evelyn, a irmã caçula, tinha uma frieza semelhante à do pai, mas diferenciava-se de Alice, por ser uma mulher forte enquanto formava sua família com Bruno. Entretanto, com a morte do filho Cristiano, ela se transforma em uma mulher psicologicamente frágil, rejeitando a realidade e criando seu mundo de fantasias, de forma que Bruno, seu marido, não sabe como conviver, se a deixa neste mundo ou a chama para a realidade e a dor de ter seu filho morto.

Aretusa é a mulher de Renato e a amiga de infância de Alice. Mulher independente tem uma profissão e, como professora, pode sustentar financeiramente a mãe (que tem problemas mentais) e também mantém a casa sozinha. Desde pequena, apelidaram-na de Medusa, por causa de seu cabelo todo em cachos. Agora adulta, ela também vive dilemas pessoais. Sente-se culpada pelo estado de saúde de Corália, sua aluna em um colégio, porque ela deixou que a jovem se apaixonasse por ela e ela, sentindo-se orgulhosa da afeição, permaneceu ambígua, seduzindo e sendo seduzida. No entanto, quando a menina se expressou, ela a repeliu e a menina tentou o suicídio que não a levou à morte, mas a uma vida vegetativa em um hospital. “Quando aconteceu aquilo com a aluna, Aretusa repetiu muitas vezes: ‘Só prejuízo as pessoas que se aproximam de mim’ [...] Medusa, transformando em pedra os que a amam?” (LUFT, 2011, p. 31).

A alusão a Medusa, que, de acordo com a mitologia grega, é uma mulher – uma das três Górgonas – que, em lugar de cabelos possui serpentes e que quem quer que olhasse

para ela se transformaria em pedra. Simultaneamente, Medusa era um ser belo e aterrorizante. Semelhante à Górgona, Aretusa teria o mesmo poder. Sua beleza e magia encantavam aqueles que a rodeavam mas, quando a aproximação era intensa, ela acabava por transformá-los em pedra, ou seja, levava-os à destruição de si. Corália seria um dos exemplos deste fenômeno que se tornara um “vegetal” bem como Renato que, a cada dia, era minimizado pela mulher.

Também o próprio nome de Aretusa tem um significado na mitologia grega. Era uma das ninfas seguidoras de Ártemis e que também era avessa ao amor. Entretanto, é perseguida por Alfeu, que se apaixona por ela. Ártemis, a pedido da ninfa, a transforma em uma fonte para livrá-la de Alfeu. Todavia, este apaixonado consegue se misturar às águas da terra e brotar junto à fonte de Aretusa, enfim unindo-se a ela. Assim como a ninfa, Aretusa foge do amor, mas é aprisionada por ele através da culpa.

Em diversos momentos da narrativa, é sugerido ao leitor que não apenas com Corália Aretuza tenha tido um envolvimento homoafetivo; na adolescência, a amizade entre ela e Alice era intensa e cheia de intimidades. A ideia de um possível relacionamento amoroso entre as duas é lançada pela própria Aretuza, em um momento de discussão, quando todos estavam à mesa jantando na reunião de família.

Berta era a empregada alemã desde que os irmãos eram crianças. Ela chegara à casa um pouco antes do falecimento da mãe e aí permaneceu para ajudar o professor a criar os filhos. Mas, assim como todos, odiava-o pelas humilhações que a fizera passar, pelos salários em atraso e sempre abaixo do valor combinado. Mas ela ficara, pelas crianças pequenas, e quando eles tomaram seus caminhos, ela já estava velha e sem lugar para ficar.

Durante uma visita de Alice ao quarto de Berta, ela descobre que a empregada nutria interesses sexuais por mulheres, descoberta que deixa Alice atordoada, visto que em todos os anos de convivência nunca percebera a homossexualidade dela.

Finalmente, as reflexões e a memorização da família por Alice naquele final de semana dá a ela a frustrante ideia de que uma família perfeita só poderia existir refletida em um espelho e não na realidade.

2.2.4 O Quarto Fechado

O romance *O quarto fechado* (1983)¹⁵ é a única produção selecionada em que a narrativa se desenvolve através de um narrador externo, mas que está preso às reflexões de

¹⁵ Apesar de existir um narrador, este narrador está diretamente olhando a cena através de Renata.

Renata, casada com Martim, e das pessoas que fazem parte da família dele. Renata é uma pianista de sucesso que abandona a carreira para se casar com Martim, um homem rude que se dedica ao cuidado de uma fazenda da família. Deste casamento nascem os gêmeos, Camilo e Carolina, e Rafael, filho caçula que morre ainda criança ao cair de uma escada sob o olhar dos gêmeos, contexto este que deixa em suspense as ações, uma vez que há uma suspeita de que os gêmeos o haviam empurrado. No entanto, os irmãos negam o ato.

O provável suicídio de Camilo é o que motiva a narrativa. A partir da presença da morte, todos têm oportunidade de repensar suas vidas, escolhas e destinos. Especialmente Renata que, com a morte de seu filho, começa a reavaliar suas escolhas.

Observando o comportamento dos gêmeos, Camilo e Carolina eram um só. Duas partes de um único ser, pois eles se completavam em tudo. Idênticos, tinham mania de trocar de lugar e apenas os cabelos os diferenciavam. Até certa idade, a confusão se fazia porque tinham o mesmo corte de cabelo o que os tornava ainda mais semelhantes. Em um acesso de fúria, Martim, o pai, corta os cabelos de Camilo para marcar definitivamente sua constituição de gênero. Ele era homem e como tal deveria manter seus cabelos curtos. Camilo estava ficando afeminado aos olhos do pai. Ele considerava que cortando o cabelo de menina poderia ir separando-o das atividades com a irmã, evitando as semelhanças. Mas, apesar do esforço de Martim, a cada dia que se passava, Camilo e Carolina se uniam mais. Agiam como gêmeos siameses, sendo ele o ser pensante, que decidia; ela seguia o irmão em tudo o que pensava ou desejava.

Na narrativa, a morte é uma constante na vida dessa família, até mesmo nas brincadeiras. Quando crianças, os gêmeos desenvolveram uma brincadeira de morte que jogavam constantemente. Camilo fazia-se de morto até que Carolina o tocasse para que ele recuperasse a vida.

Renata vê no casamento com Martim a possibilidade de realização de sua vida, visto que, mesmo sendo uma pianista de sucesso, sentia uma ausência em sua vida, ausência que, acreditava, seria preenchida com o casamento e a formação de uma família. Entretanto, quando deixa de lado o prazer que a arte lhe proporcionava para viver em uma cidade do interior com Martim e seus familiares – uma família composta por Mamãe, sua mãe adotiva, Clara, sua irmã, e Ella, filha de Mamãe e grande amor de Martim –, e apenas se tornar uma mulher do lar, Renata descobre a sua insatisfação e incompletude. Era a música que a realizava por completo e conclui que, sem a música, ela era apenas uma mulher distante, estranha, distante daquele grupo.

O convívio com a família de Martim não ajudou Renata a aceitar a sua nova condição; pelo contrário, no convívio com estes seres estranhos a ela – uma “Mamãe” que apesar do nome é apenas mãe de Ella, uma jovem que vive reclusa em um mundo fantasioso à espera de um amado inexistente e uma morta viva que, presa a uma cama, exige da mãe total atenção –, Renata se identifica cada vez menos com sua realidade. Mesmo presa em uma cama, Ella, de alguma forma, era controladora das ações das outras pessoas da família, o que pode ser comprovado com sua gargalhada ao final da narrativa quando todos estão desesperados com os acontecimentos. O riso estridente de Ella, ouvido por todos que estavam na casa, representa a satisfação da personagem ao ver todos os demais membros da família sofrendo, assim como ela sofre há anos vegetando em cima de uma cama.

Ella era uma jovem bela e alegre que se envolveu amorosamente com Martim. Ella é filha de solteira de Mamãe e Martim e Clara são filhos do primeiro casamento do marido de Mamãe. Eles são criados como meio-irmãos. O envolvimento amoroso entre eles é visto como um incesto, portanto, proibido. Diante da proibição do namoro entre os dois, pela mãe dela, eles resolvem fugir, todavia, no momento da fuga, Ella se desequilibra e cai da cerca quebrando a coluna, ficando tetraplégica. Isto a condiciona a uma cama pelo resto da vida. Por não ter nenhum movimento e depender dos outros, Ella se torna um “corpo semimorto e apodrecendo diante de todos”.

Renata só conhece a história de Ella, depois de casada, quando chega à casa de Martim. Não tem nenhum interesse em conhecê-la, mas sabe que ela é uma presença inesquecível na casa. Seus filhos, os gêmeos, entretanto, desde crianças frequentam o quarto de Ella, mesmo depois de serem advertidos pela mãe de que não deveriam entrar lá. No quarto da morta-viva, eles brincam e fazem daquele ambiente um espaço de interação. Ella podia vê-los, mas não conseguia se comunicar com eles: ao menos, não se sabe.

Por sua vez, Martim, assim como Renata, era um homem insatisfeito. Em Renata, ele depositou as esperanças de uma família feliz, mas viu seu casamento desmoronar com a indiferença da mulher. A cada dia, ele se entregava mais ao trabalho como refúgio, tornando-se, aos poucos, desconhecidos em um mesmo espaço. Martim a amava, mas sua ausência o deixa infeliz. O momento da morte de Camilo o faz perceber que a estrutura do seu núcleo familiar nunca havia sido sólida o suficiente para vencer as dificuldades das relações humanas.

A filha gêmea, Carolina, sempre teve em Camilo seu complemento. Eles faziam tudo juntos. Até mesmo quando Carolina tem sua primeira relação sexual, o ato é pensado, planejado e executado por ambos. Os dois seduzem um jovem rapaz escolhido por Camilo e,

em um acesso sexual de fúria e confusão, o rapaz se envolve sexualmente com Carolina como se esta fosse o irmão. Aparece aqui a ambiguidade sexual muito comum na adolescência, nos romances de Lya Luft. Camilo, vendo-os juntos no momento do ato sexual, foge para a fazenda e pede a um empregado um cavalo. Ao montar, Camilo é jogado violentamente no chão pelo cavalo e pisoteado em seguida. Ele permanece vivo por algum tempo, mas depois morre.

Neste romance estão colocados todos os subtemas de Luft: a ambígua aproximação afetiva e sexual na adolescência; a morte, presente no trágico acidente sofrido por Ella que permanece viva, evidenciando que Vida e Morte são dados de um jogo, um jogo de azar; a própria subterrânea intimidade com a maldade ou com o mistério; a grande afinidade entre Ella e os gêmeos; o desastre de mortes súbitas, como a do filho menor, caindo nas escadas; e como todos esses desastres ou perdas desestruturam a idealizada harmonia de uma família. Cada vez mais, os romances de Luft vão operando com uma atmosfera pesada, misturando a presença da Morte (futura) dentro de uma família, como se todas essas famílias tivessem um destino maldito, que ninguém sabe, até que uma única pessoa vai buscar e juntar os pontos do trágico na vida rotineira das pessoas, da família.

2.2.5 *Exílio*

Em *Exílio*, datado de 1987, a personagem-narradora, que não é nomeada em nenhum momento da narrativa, sendo apenas descrita pela sua profissão, faz uma rememoração de sua vida na busca de encontrar a mãe que perdera na infância.

A narradora, que é médica obstetra, descobre, depois de anos, a traição do marido, Marcos. Considerando impossível conviver nesta situação, resolve se separar, decisão que será a mola propulsora para o desenrolar dos acontecimentos narrativos, uma vez que a traição e o divórcio provocam o isolamento da personagem. Já separada, mas vivendo ainda na mesma casa com o ex-marido, ela conhece Antônio. Tempos depois, deixa sua profissão, sua casa e seu filho Lucas de seis anos (por preferência do próprio menino e por imposição do marido) e vai morar na cidade vizinha, perto de Antonio, com a intenção de se casarem. Até o casamento, ela vai morar em uma pensão velha e descuidada onde seu irmão Gabriel, doente mental, reside há anos, sob os cuidados do Enfermeiro. Nesta casa, que ela chama de Casa Vermelha, reencontra, inesperadamente, o Anão, figura que a acompanhou por alguns anos, durante sua infância, até a morte de sua mãe. O anão vivera em sua casa quando ela era

criança e era seu companheiro e confidente. Ela e o anão eram fascinados pela mãe da médica a quem o anão chamava de Rainha Exilada.

A Casa Vermelha estava situada em cima de um morro atrás do qual havia um despenhadeiro. Frente à janela do quarto da narradora, abre-se uma floresta cercada de arame farpado e, conforme sua descrição, lá longe, o mar imenso e desconhecido. Está descrito o cenário apropriado, muito ao gosto de Luft, para a personagem refletir sobre sua vida e resgatar suas memórias.

Pouco a pouco, a paisagem impele a narradora-personagem a rememorar o seu passado, ao mesmo tempo em que, no presente, ela entra em contato com os outros moradores da Casa Vermelha. Assim como a médica, os moradores da pensão não possuem nomes, apenas características que os diferenciam, como profissão ou características físicas. Isto acontece principalmente com as personagens femininas, visto que alguns personagens masculinos são nomeados, como Marcos, ex-marido da narradora, e Gabriel, seu irmão.

Através de suas memórias, é apresentada sua mãe, que era chamada pelo anão de Rainha Exilada porque era uma mulher de “porte real” e muito bonita, mas que ao longo de sua vida tornara-se alcoólatra e, apesar das várias internações para se desintoxicar, sempre retornava ao vício. Esta mulher era praticamente venerada e resguardada de todos os aborrecimentos do cotidiano pelo marido e pelos dois filhos. A médica se lembra dela como uma mulher distante, que não dedicava afeto e carinho aos filhos e esta falta de afeto da mãe, apesar de minimizada pelo pai, causava-lhe grande sofrimento. A Rainha Exilada é descrita como alguém que sempre vagava pelos corredores da casa com um copo na mão. Em cada ponta do corredor, havia um espelho, que multiplicava esta imagem.

A narradora quando menina não desconfiava do vício da mãe até o dia em que, entrando sorrateiramente no quarto dela, encontrou-a roncando sobre seu próprio vômito, em nada se parecendo com a imagem de rainha. Foi neste momento que, perdendo a imagem aparente da mãe, ela, em sua fantasia criou um Anão, como seu companheiro inseparável, que às vezes aparecia para aborrecê-la, mas, às vezes, a divertia. O retorno do Anão, no pensionato, constitui-se como um regresso do eu interior da personagem personificado no anão que está sempre ao seu lado, sendo, às vezes, cínico e grosseiro, às vezes, parecendo adivinhar seus pensamentos e, nos momentos de depressão, consolando-a. E a figura ambígua do Anão reaparece como seu outro lado racional, quando ela se sente fragilizada na pensão. O anão é a metáfora do eu do espelho muito utilizado por Lya Luft nas narrativas anteriores.

Neste romance, a projeção dos questionamentos da personagem se transcreve em um processo semelhante a um estado de esquizofrenia. O anão seria uma alucinação da personagem que tem por objetivo expor todas as suas angústias e frustrações.

Numa tarde chuvosa, a menina, aborrecida, procura a companhia do irmão mais moço, Gabriel, para se distrair e o encontra dormindo ao lado da mãe, com o bico do seio dela na boca. Ela aproveita a oportunidade para se aproximar da mãe tão distante. Deita do outro lado e adormece profundamente. Acorda com os gritos das empregadas, que afastam as duas crianças do quarto: a mãe tinha se suicidado com um tiro no peito e as crianças estavam dormindo ao lado de seu cadáver.

Após a trágica morte da Mãe, o pai leva as duas crianças para passarem uma temporada na casa dos avós paternos, o que deixa nela uma lembrança muito gratificante. De volta ao lar, o pai, vendo a tristeza e solidão da filha, a convence a ir para um internato de moças dirigido por freiras, na cidade vizinha, cidade para onde ela retorna e vai em busca de sua adolescência. Lá no internato, tinha encontrado afeto e consideração na madre superior, Irmã Cândida, que se transforma para ela em segunda mãe, uma mãe espiritual. Ao retornar à cidade e à Casa Vermelha, a narradora vai em busca de Irmã Cândida que lhe oferece um emprego na secretaria do internato para que o tempo de espera até o casamento se torne menos angustiante.

Gabriel que, na primeira infância, aparentemente, não era tocado pela tragédia da morte da mãe, torna-se aos poucos intratável e tem que ser internado em um sanatório. Quando o pai morre e o dinheiro escasseia, ela e Marcos colocam Gabriel no pensionato da Casa Vermelha acompanhado de um enfermeiro. Apesar de ela ter uma profissão, é Marcos que mantém os gastos com Gabriel, mesmo depois do divórcio.

Aos poucos, ela conhece os outros moradores da pensão aos quais ela trata por estigmas ou marcas. É a Mulher Manchada, que tem vitiligo e esconde suas manchas usando vestido fechado, e no refeitório lê jornais e revistas, para não ter que conversar com ninguém. São as Moças, a Morena forte, sadia, cheia de vitalidade, e a Loira, apagada, magra, com aparência de doente. A Velha, uma senhora de idade, que mora no quarto em frente ao dela. As Crianças, acompanhadas por duas empregadas feias e desajeitadas. O Torturador, um homem solitário que não fala com ninguém e de noite caminha de cima para baixo. Os Estudantes, que não moram na pensão só fazem ali as refeições. E a Madame, dona da pensão, que nunca aparece. Tem-se conhecimento ainda da Voz amedrontadora, uma mulher desconhecida e misteriosa que ofende com palavrões a narradora, chamando-a pelo telefone. Assim, completa-se o quadro bastante sinistro do cenário da narradora. Esta situação impele a

volta do Anão, provavelmente seu duplo, que está onipresente com seus comentários cínicos, mas muito esclarecedores.

Mas sua permanência na Casa Vermelha vai se alongando, porque, apesar de ela estar atravessando uma grande crise emocional, o luto da separação de sua primeira família, sentindo-se cada vez mais insegura e infeliz nesta pensão, sua saída não parece muita certa, desde que Antonio vai colocando empecilhos para o casamento e para viverem juntos. Ele adia o momento de levá-la para sua casa, ao falar disto, vagamente. Faz algumas vagas alusões a um seu filho problemático. Mas não aprofunda a questão, acreditando que isto não irá interferir em sua felicidade ao lado dele.

Aos poucos, a médica se entrosa com o ambiente e conhece detalhes da vida dos moradores. Através dela, chegamos a saber que as duas moças são amantes muito apaixonadas e não simples amigas: a Moça Loira é muito doente e sofre de um câncer em fase terminal. A Velha, outrora jovem e bem casada, mãe de dois filhos, insatisfeita com a monotonia do casamento, durante um veraneio na praia, apaixonou-se por outro homem e traiu o marido, em uma tarde ensolarada, nas dunas da praia. Durante sua ausência, o filho, menino de três ou quatro anos, não encontrando a mãe em casa, sai à sua procura e é engolido pelo mar. Ela enlouquece, mas, quando velha, recobra a lucidez. Os parentes a colocam na pensão. Novamente, aí está a recorrência de rejeitar a realidade e ela ainda esperar pelo filho.

A narradora-personagem, quando olha no espelho, não enxerga a si mesma, mas sim, a sua mãe. Por isto, passa a evitar olhar-se no espelho. A metáfora do eu do espelho refletida no anão se justifica aqui pela negação da narradora em se olhar no espelho. Como ela não consegue olhar-se, seu eu é personificado no pequeno ser. Quando sua mãe morreu, ela guardou como lembrança um vidro cheio de comprimidos coloridos. Às vezes, em uma espécie de brincadeira macabra, despeja as “pedrinhas coloridas” em cima de sua colcha.

Por outro lado, sente muitas saudades do filho Lucas, que preferiu ficar com o pai. Talvez a impossibilidade da narradora de demonstrar afeto tenha sido o motivo de Lucas escolher a companhia do pai, cada vez mais se distanciando da mãe. Ela sente a vontade de voltar atrás e retornar, a qualquer preço, ao seu antigo lar, porque acredita que agiu erradamente, em um momento de raiva e orgulho ferido. Sua depressão também tem reflexos no seu corpo: não tem vontade de nada fazer nem age, sentindo-se como se tivesse as pernas amputadas; outras vezes deixa de comer e só os vários banhos mornos amenizam seus pensamentos. Enquanto se debate na sua impotência, mais duas novas figuras passam a morar na Casa Vermelha, um pai com sua filha adolescente, a Menina Gorda, formando uma dupla grotesca e, ao mesmo tempo, patética.

Gabriel, quando está melhor, pinta quadros em que sempre se apresentam palhaços de vários tamanhos em várias poses. Porém, ele mostra para a irmã um quadro diferente: As Sonâmbulas, duas mulheres fazendo amor na beiradilha do telhado, e alega que ele viu da sua janela esta cena. Dias depois, a narradora é acordada pelo Anão, que lhe mostra duas mulheres fazendo amor no telhado tal qual Gabriel as retratara. Ela reconhece a Loira e a Morena. Gabriel está entrando em um novo surto psicótico, que consiste em expelir suas fezes e espalhá-las pelas paredes, móveis, piso, etc. Parece que a solução é interná-lo novamente.

Enfim, chega o momento de ela ir visitar a casa de Antonio e encontrar com o seu filho adolescente: um adolescente em estado vegetativo, pois, devido a uma má formação genética, ele era como um bebê em versão maior. Não andava, não falava, balbuciava algumas palavras quase irreconhecíveis, não fazia nenhuma de suas necessidades fisiológicas sem ajuda. Precisava do auxílio de uma pessoa para tudo.

Esta seria a razão da sua indecisão, visto que, ela se sente, pela segunda vez, traída, por Antonio não ter falado que o menino era doente. Ela, ao mesmo tempo em que tem pena do menino, também o rejeita. A narradora não admite a ideia de conviver com o Menino Monstruoso e, tendo um ataque de raiva, resolve romper com Antônio. A presença na casa de Antonio, diante do filho do amante e da constatação da dedicação que este dá a seu filho que não é saudável como Lucas, a faz se sentir fracassada enquanto mãe.

A Morena visita a narradora, em estado de pânico porque a Moça Loira está morrendo no hospital, o que acontece dias depois. A narradora não pode ajudá-la, porque se sente também desamparada, pois seu único ponto de referência positivo, a Irmã Cândida, também morre.

Une-se, assim, realidade e fantasia e o seu outro, o Anão, descobre uma abertura no arame farpado e a convida para passear na floresta. Ela aceita, e lá, ambos vão chorar. Aos poucos, os moradores da Casa Vermelha vão desaparecendo. Numa noite de luar, a Velha também aparece no telhado e o Anão a protege para não cair. Ela fica no refeitório com a Mulher Manchada, que, já fazia alguns dias, deixara de esconder suas manchas, e aparece com vestidos muito decotados, brincos nas orelhas, chamando atenção para as suas manchas. Nesse meio tempo, aparece frente a sua janela, na calçada, um cego, que fica lá imóvel, por horas e horas, com o rosto voltado para a janela. Gabriel piora dia após dia e, uma certa tarde, durante a visita da irmã, desenha na parede, com as próprias fezes, a palavra mágica, origem do sofrimento: MÃE. A ausência da figura materna, para a narradora, a causa de seus males e da doença de seu irmão.

Ela está desamparada, pensando em suicídio, e o espelho não mostra mais a imagem da Rainha Exilada. Nada mais a prende à realidade. O que aparece no espelho é seu rosto sofrido e o Anão, que adivinha sempre seus pensamentos mais remotos e que uma noite pega o vidro com as “pedrinhas coloridas” e se suicida. A morte do anão simbolicamente representa o resgate de sua vida.

De repente, ela sente que seu lugar não é mais na Casa Vermelha, que está apta a tomar um outro rumo, reconstruir de alguma forma mais positiva sua vida. Assim, durante a madrugada, ela se veste e invade a floresta. Se o Anão prenuncia seu suicídio ou a floresta é seu rito de passagem para outra vida na terra, não se sabe. Ela rumo para o desconhecido ou para o desequilíbrio total.

2.2.6 *A Sentinela*

Em *A sentinela*, publicado em 1994, Nora conta a história trágica de sua família e tenta, através da arte de tecer tapetes, se descobrir. Ou talvez seja tecer as linhas da sua própria história, tirando-a das mãos do destino.

Lya Luft divide a narrativa em nove capítulos que são intitulados com os nomes das personagens, à medida que as histórias deles vão se intercalando com a história da narradora-personagem, Nora. Apenas o primeiro capítulo recebe o nome da atividade profissional da narradora, porque é a partir de suas realizações profissionais que ela inicia o processo de rememoração da vida. Assim, a inauguração de seu atelier é a mola propulsora para o desenrolar da narrativa.

Elsa apesar de ter duas filhas, Nora e Lilith, não atribui as mesmas atenções para ambas. Ela não conseguia se relacionar bem com Nora, de acordo com sua perspectiva. Constantemente, Nora, que era a filha caçula, era enviada para a casa da lavadeira da família que é mãe de um menino corcunda que Nora sempre evitará na vida adulta. Nora era a filha rebelde e a mãe a evitava e preferia ficar com Lilith, a filha perfeita. Mas ainda jovem Lilith morre e, alguns anos depois, Elsa fica viúva, distanciando-se cada vez mais de Nora. Durante a morte da irmã e do pai, Nora vai para o internato.

Depois da morte do marido, Elsa, pelas perdas, se desinteressa de vez por Nora, que fica sob os cuidados da sua meia-irmã Olga, vende a casa em que mora e vai viver sozinha em um apartamento acompanhada apenas de uma enfermeira e de um quadro com a fotografia de Lilith com um gato de estimação.

Segundo a memória de Nora, Lilith era o oposto da narradora. A filha mais velha do casal conseguia manipular a todos que a rodeavam. Era fingida, dissimulada, mas também admirada. Constantemente brincava de enforcamento até que, durante o seu aniversário de 13 anos, pratica, mais uma vez, a brincadeira na frente de todos os convidados da festa. Esta ação culmina em um enforcamento real. Ela se enforca em uma figueira sob o olhar de todos os convidados.

Mas seu nome, de acordo com a mitologia judaica, Lilith, é simbolicamente representativo. Ela, Lilith, teria sido a primeira mulher criada por Deus, como Adão foi criado. Como se recusou a ficar sob o domínio de Adão, apresentando um comportamento rebelde, razão pela qual foi apropriada pelas feministas como símbolo, Lilith é expulsa do Paraíso. Para que não houvesse mais nenhum questionamento dos papéis de gênero, Deus retirou uma costela de Adão e criou Eva, uma mulher que seria submissa. No entanto, Lilith tenta Eva e Adão para que ambos pequem contra Deus. Assim, também Lilith seria o nome da serpente do pecado.

Olga não era filha de Elsa, apenas filha de Matheus, marido de Elsa. Ela também foi afastada do lar, e vive durante a infância de Lilith e Nora em um internato, pois não era desejada pela madrasta. Assim como o pai, Olga se forma em medicina e exerce a profissão. É o orgulho de Matheus, que a vê formada antes de morrer. Ela é uma mulher equilibrada, que passa a exercer a função de mãe para Nora, uma vez que Elsa se recusa a ser. Quando se casa, tem um filho e constrói um modelo de família ideal dentro dos padrões burgueses modernos, ou seja, com o diferencial de a mulher ter uma profissão, pois Olga não deixa de trabalhar.

É no contato com Olga e sua formação familiar que Nora funda seus primeiros alicerces conceituais de afetividade, de família ideal, visto que, em sua infância, a personagem não se considera parte integrante de um todo familiar. Quando Nora começa a se relacionar com João das Minas, seu amor de infância, ela espera construir o mesmo modelo familiar de Olga. Todavia, a dependência emocional, a carência afetiva de Nora o distancia.

Para a narradora, por não concretizar sua relação afetiva com a mãe, ela, Nora, se torna uma mulher dependente afetivamente, carente e, por conseguinte, sente-se desqualificada e procura se ver pelo afeto e o olhar das outras pessoas. Com João, ela desenvolve uma relação amorosa dependente, dedicando integralmente todos os seus dias e horas a ele, que era um homem criado pelas regras de ser provedor e, portanto, voltado apenas para o trabalho. Diante do comportamento de Nora e do seu aprisionamento à relação amorosa, João rompe o noivado e, posteriormente, casa-se com outra de quem se separa tempos depois.

Depois de algum tempo de desilusão amorosa, Nora conhece Jaime, um piloto de avião comercial com quem se casa e tem um filho, Henrique. Com Jaime, ela se permite ser amada e ter uma relação tranquila e passiva. Entretanto, Jaime falece durante uma cirurgia e Nora passa a viver sozinha com o filho. É para Henrique que Nora transfere, então, todas as suas emoções, atenções e interesses. Henrique passa a completá-la. Durante toda a infância de Henrique, Nora obteve seu complemento. Todavia, quando Henrique se torna adulto e se vê aprisionado pela mãe, rompe os laços e sai de casa. Amadurece e descobre sua identidade, rompe com a mãe e com os aprisionamentos sociais.

Henrique se torna uma alma livre e rebelde. Cedo abandona os estudos para se dedicar à carreira de músico, fato que não agradou a Nora, pois ela desejava que Henrique seguisse os mesmos passos que Pedro, filho de Olga: tivesse uma profissão de destaque e constituísse uma família nos moldes tradicionais. Mas ele, contrariando a mãe, trilhou seus próprios caminhos. Saindo de casa com uma mochila nas costas apenas, foi conhecer o país e aprimorar seu talento musical. Não consegue, a princípio, fazer da música uma profissão de sucesso, mas vivia realizado a partir do que tinha conquistado.

Para Nora, Henrique era o filho amado, mas também representava a reencarnação de Lilith. Como uma figura andrógena, ele tinha a mesma fisionomia e estrutura física da tia falecida, tendo apenas os olhos do pai de Nora. Assim como a irmã falecida era o outro de Nora, Henrique agora representava este outro da mãe. Ele era a transgressão que Nora procurava, mas não conseguia alcançar.

Em momento nenhum, Henrique se enquadra no padrão de filho forjado por Nora. Ele não se firma em uma profissão comum, que possa lhe dar estabilidade, dedica-se à vida artística, como também não se enquadra nos padrões de normatividade impostos pela sociedade. Henrique opta pela homossexualidade e tem coragem de assumi-la.

Diante de tantas transgressões e desse sujeito diferenciado que se apresenta a Nora, ela é convidada a repensar sua própria identidade. Sem Henrique para completá-la, Nora começa, a partir de atividades do lar, com a tapeçaria, a se descobrir enquanto sujeito. E é através da tapeçaria que ela se torna uma profissional e empresária.

Mas, antes disso, sendo viúva e sozinha, ela vai em busca do amor da adolescência. Reinicia o relacionamento com João das Minas, quando este retorna à cidade para ver sua filha, Livia, uma dependente química. Ao reatar com João, Nora acredita que poderá viver o amor que tanto sonhara na adolescência, mas o envolvimento com João e seus problemas com a filha também vai ser desconstruído. E ela rompe com João e inicia sua vida

sozinha. Nora dá início a uma nova fase de sua vida que se concluirá com a inauguração de seu atelier, que ela intitula de “Penélope”.

No interstício desses acontecimentos, Nora foi desenvolvendo sua própria identidade. Deixa de ser a mulher frágil, carente e imatura emocionalmente, motivo de sua dependência dos outros, para se tornar a mulher livre, independente em sua totalidade das amarras de uma construção sociocultural estabelecida para a mulher.

O atelier foi construído na antiga casa de Nora. Assim que conseguiu juntar o dinheiro do seu trabalho, Nora compra novamente a casa que fora de sua família na infância e lá monta sua empresa, no térreo, e sua moradia, no primeiro andar. Nora estava dando uma nova identidade àquele lugar que fora um espaço de tragédias.

Mesmo sob a vigilância da sentinela, que era lembrada como a cabeça do pai que havia sido decepada e caíra no jardim da casa, ela ressignificava a sua identidade feminina. A sentinela na narrativa também pode ser lida como a representação simbólica do controle patriarcalista que forja identidades fixas para os sujeitos.

2.2.7 *O Tigre na Sombra*

No romance *O tigre na sombra*, de 2012, Dôda (Dolores), uma mulher que, desde o nascimento, tem uma perna menor que a outra, era manca, rememora a sua história e de sua família. Ela era a segunda filha de um casal de classe média. Dôda sentia as dores e amarguras de ter uma perna defeituosa e ser rejeitada pela mãe. A própria escolha de seu nome marca essa rejeição. Sua irmã mais velha se chamava Dália, nome de flor, assim como sua mãe desejava. Ela era amada e admirada pela mãe, que depositava em Dália todas as suas expectativas. Dôda, Dolores, era a filha da dor, como seu nome representava. Ela não havia sido planejada pela mãe e nasce com um problema na perna, uma maior que a outra. Era uma aleijada, um problema para a mãe. Esta marca de imperfeição que a mãe se negava a aceitar, tinha na figura do pai o abraço de acolhimento e no afeto da avó materna uma parte da ternura desejada por toda criança.

A mãe de Dôda era filha única de um marinheiro e uma dona de casa que se entregava à depressão quando o marido viajava pelo mar. Ela era uma mulher fútil que, uma parte da vida dedicava aos cuidados com a filha Dália para esta um dia se tornar uma grande bailarina, assim como sonhara, e passava a outra parte de seu tempo planejando viagens que seu marido não podia pagar, porque seus desejos eram muito altos. Daí, sentindo-se frustrada, humilhava-o constantemente. “Nossa mãe, criticava e humilhava o marido mesmo na frente

de outras pessoas, para ela não fazia diferença ter espectadores ou não” (LUFT, 2012, p. 29). Dôda era um estorvo em sua vida, quando conseguia convencer o marido, a mandava para passar um tempo em sítio de amigos ou com a avó na praia.

Seu pai era um contador, o provedor, que se deixava, aparentemente, ser controlado pela mulher, que fingia ser feliz com a vida monótona que levava. É comum na família burguesa, pela divisão de trabalho, o homem ser o provedor, daí trabalhar muito, enquanto as coisas da casa e sobre os filhos deixar que a mulher controlasse e desenvolvesse. Assim, aparentemente, parecia que a mulher mandava, quando, na realidade, ela era dominada pelos recursos financeiros do provedor. Como o pai não se envolve na educação dos filhos, fica na aparência que quem manda no casal é a mulher, não sendo a verdade nestas relações de poder.

Em um momento de explosão, o pai de Dôda, durante uma festa em sua casa na presença de seus irmãos e parentes, se deixa mostrar cansado e abatido com a vida. Daí, ele toma uma arma e dando tiros para cima quer demonstrar para os presentes que tem consciência das opiniões alheias a seu respeito. Sabia que todos o consideravam um fraco e dominado pela mulher, que era uma mulher de opiniões fortes e desejos que ele não pôde satisfazer, fato que era mal visto aos olhos de seus parentes que eram pessoas simples do campo, apesar de possuírem uma elevada condição financeira. Até eles tinham mais dinheiro do que ele, que tinha como profissão ser contador, um trabalho que lhe dava condição de pagar apenas as contas, sem sobrar muito. Enquanto os parentes eram donos de fazendas, ele, na cidade, era assalariado.

Apesar da relação áspera entre os pais, de alguma forma, havia uma relação de amor que a personagem só compreende quando vê o sofrimento da mãe com a morte do marido. “Tive muita culpa por não ter percebido nela um amor talvez áspero, mas amor” (LUFT, 2012, p. 120).

A narradora-personagem inicia a narrativa expondo a sua preocupação com o pai. Ela descreve o temor que tinha de este se suicidar, pois dormia com uma arma embaixo do travesseiro. O pai, este sujeito aparentemente frágil, era a pessoa com quem Dôda tinha a melhor relação, além da avó materna que, muitas vezes, lhe serviu de mãe. Mas é a fragilidade deste ser, que tem sua existência minada pela figura da esposa, que é objeto de preocupação e atenção da personagem. Ela não deseja sucumbir, assim como seu pai. É neste desejo de ir além da fragilidade que Dôda encontra forças para lutar contra as amarras sociais.

Dôda passa toda a sua vida sentindo-se incapaz de ser amada, devido ao seu problema físico, mas, como ávida leitora, descobre que fazendo uso do que dispunha, sua

grande inteligência, pode ser uma mulher de sucesso. A partir de então, Dôda inicia um processo de luta contra a rejeição da mãe e a dó e piedade que sentia de si mesma.

Ao ser enviada para o internato onde não tinha parentes nem amigos, é que ela enceta seus primeiros passos para sua independência. Esses são os primeiros passos para a sua construção identitária. Ela se forma e presta vestibular para direito. Adentra a universidade e começa a especializar-se na área.

Enquanto isso, Dália abandona o sonho da mãe de ser bailarina e começa a se envolver com vários rapazes até que conhece o seu futuro marido. Após o casamento, Dália passa a ter uma vida mais sossegada e engravida por vontade do marido. Durante toda a gestação, Dália vai, aos poucos, afastando a mãe de sua vida. Ela dá a luz a um bebê doente, desfigurado, com um único olho, uma criança ciclope. O nascimento do filho de um olho só causa uma transformação em Dália que, durante os quatro meses nos quais a criança permaneceu viva, se dedicou integralmente com muito amor a ele. Após a morte de seu filho, Dália se separa do marido e reinicia uma vida de aventuras amorosas, mostrando sua decepção com a vida.

Enquanto sua irmã vive uma vida desregrada, Dôda vai construindo uma carreira sólida, em um escritório de advocacia e experimentando novas relações afetivas. No trabalho, conhece um homem com quem se envolve e tem um relacionamento às escondidas, pois ele era casado. Tempos depois, eles vão morar juntos, mas não dura muito tempo, depois que sua ex-mulher tenta o suicídio e ele volta para junto da esposa e dos filhos. Mais tarde, Dôda conhece seu marido, casando-se com ele e tendo dois filhos.

Durante um período de aventura no qual é agredida pelo parceiro e se nega a voltar para casa para não ter que dar explicações à mãe, Dália é acolhida por Dôda. Neste momento, a mãe cobra de Dôda toda a atenção e cuidado com a irmã, pois, diferentemente dela, que alcançara muito na vida, Dália não tivera sorte: “– Sua irmã nunca teve a sua sorte, o marido era bobo, os empregos ruins, os chefes a exploravam, tanta coisa” (LUFT, 2012, p. 102).

No período em que passa na casa da irmã, Dália inicia um caso amoroso com o cunhado que, só posteriormente, é descoberto por Dôda. Ao descobrir a traição da irmã, Dôda passa por uma reviravolta em sua vida. Mais do que nunca, ela precisará se erguer para prosseguir com sua vida. A distância que mantém da mãe, da irmã e do ex-marido a ajuda nesta nova construção do seu ser, mas o momento em que precisa reencontrar a irmã porque sua mãe esta morta é bastante significativo, pois este fato representará a sua liberdade total.

Nesse momento ela deixa de ser a frágil e manca Dôda para se tornar Dolores. Não a Dolores do espelho, sua outra metade com quem conversava e dividia as aflições na infância, mas as duas partes se transformam em uma – a Dôda e Dolores em uma nova Dolores. Uma mulher independente e forte.

Nos labirintos em que me perdi e me achei, e tropecei e caminhei de novo, aprendi que ela sob outras formas e figuras quer existir. Reuni em mim as duas que fomos ou que sempre fui, pois todos somos vários, somos muitos. Eu me tornei ela, e a realidade do espelho transbordou aqui para fora. (LUFT, 2012, p. 124).

Novamente, as relações afetivas com os pais, a diferenciação ou comparação binária das duas irmãs, a traição e a destruição da idealização do casamento são as peças que tecem este romance.

2.3 SEMELHANÇAS NAS NARRATIVAS LUFTIANAS

Toda produção escrita de uma autora ou autor possui características comuns que marcam a produção do sujeito. Estas características permitem que o leitor estabeleça paralelos de identificação das obras. No entanto, assim como há semelhanças de tramas, inclusive linguísticas e textuais que caracterizam uma produção literária, há também os elementos que a diferenciam e tornam uma produção de uma mesma autora ou autor ímpar.

As diferenças das narrativas, além de se configurarem no enredo, também se encontram na escolha da simbologia ou mitologia usada pela narradora, aparecendo como um subtexto interpretativo da escritora. A cada produção, um elemento mitológico ou sobrenatural é convocado a construir a atmosfera da narrativa.

Na própria constituição da escrita luftiana, é possível notar uma progressão nas reflexões das personagens. A princípio, elas se acham apenas peças de um jogo maior em que suas ações causam pequenos impactos no destino. Ou seja, inevitavelmente, elas eram vítimas de seus destinos. Podiam adiá-los, mas nunca fugiriam deles. É o que acontece com as narradoras de *As parceiras*, *Reunião de família*, *O quarto fechado* e *Exílio* cujas personagens sucumbem à morte ou ao anulamento total. Não aparece uma saída. Posteriormente, estas personagens-narradoras passam a controlar seus próprios destinos, como acontece em *A sentinela* e *O tigre na sombra*, reescrevem suas histórias e deixam de ser vítimas, passivas para se transformarem, através da reflexão, em donas do seu destino.

Em *A asa esquerda do anjo*, a personagem se encontra em uma etapa de passagem entre a vitimada, passiva, sem ação, para um sujeito potencialmente empoderado. Guísela, narradora-personagem de *A asa esquerda do anjo*, vive o tempo todo atrelada à sua condição de mulher solteira e cuidadora do pai, mas a autora deixa margem para a interpretação do leitor de que haverá uma possível mudança quando a personagem faz um parto simbólico de um verminóide que ela caracteriza como sua identidade, seu eu interior. O parto representaria, neste sentido, uma tomada de poder da personagem que, daquele momento em diante, construiria uma nova história.

Em todas as produções narrativas aqui analisadas é possível identificar que o elemento que se repete em todas é a personagem que é objeto de discussão nos romances. Em todas elas, o olhar narrativo está dentro da perspectiva de e sobre uma mulher. Uma mulher que está na fase adulta, mas que, por uma situação de pressão psicológica, inicia um processo de rememoração, de reflexão, voltando-se, na maioria das vezes, à fase da infância¹⁶. Além de a mulher ser a personagem principal dos romances, em sua maioria, também, esta personagem é a narradora. É a partir de sua perspectiva que os acontecimentos são descritos.

Nos romances de Lya Luft, é possível encontrar elementos mitológicos da cultura greco-romana como ciclopes, ninfas, deusas, etc. Assim como se encontram, também, elementos da cultura judaico-cristã como anjos e demônios. E elementos do universo das fábulas e contos populares como gnomos, fadas, bruxas.

A autora constrói suas narrativas ficcionais mergulhadas em representações simbólicas e a simbologia é configurada a partir das heranças da cultura germânica. É possível encontrar, nos diversos romances aqui analisados, referências a personagens de contos populares alemães, como a Rainha de Gelo, O peixinho dourado, etc.

Nessa perspectiva, ao analisar as primeiras produções de Lya Luft (*As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *O quarto fechado*, *Exílio*, *A sentinela*) e a mais recente (*O tigre na sombra*) pode-se perceber que há muitos elementos de confluência entre as narrativas e pontos de distanciamento que se constituem em características diferenciais. A partir disso, começemos a pensar nas semelhanças entre as produções.

¹⁶ Com exceção apenas do romance *O quarto fechado*, no qual a narrativa rememora a vivência do casamento entre Renata e Martim.

2.3.1 *A Sentinela e O Tigre na Sombra*

Em ambas as obras, as mães têm preferência por uma das filhas, sempre a mais velha. Diante disto, a personagem que é desprezada ou aparentemente rejeitada pela figura materna vive em constante conflito com ela, sem saber a razão desta rejeição. Nora, de *A sentinela*, não será a preferida pela mãe, que sempre terá preferência por Lilith, mesmo esta já estando morta, da mesma forma que Dôda, de *O tigre na sombra*, que, aparentemente, nunca será aceita por sua mãe que, constantemente, faz questão de demonstrar sua veneração por Dália, a filha idealizada. As possibilidades de que tais preferências, que provêm da percepção de quem conta suas memórias, neste caso, a filha rejeitada, sejam ou não verdadeiras não interessam tanto, mas sim como ela percebe ou se sente.

Os conflitos entre as personagens também narradoras e suas mães são evidenciados desde a infância, visto como elas, quando crianças, eram constantemente levadas para espaços separados da família, convivendo com pessoas amigas ou conhecidas para que suas genitoras ficassem algum tempo distantes delas, uma vez que não suportavam o convívio com suas gestações indesejadas. Portanto, cria-se outra hipótese, a condição da mulher do princípio do século XX, que era impelida a ter filhos, mesmo que não os quisesse.

Quando adolescentes, estes afastamentos se tornavam maiores e as personagens eram enviadas para internatos. Também existe outra hipótese, porque há, desde o século XIX, o costume do internato de crianças para uma melhor formação. Talvez porque morem em cidades pequenas que não tinham cursos de ginásio (na época) e de segundo grau. Os pais, assim, eram obrigados, para dar uma boa educação às filhas, à transferência para cidades urbanas que tinham tal estrutura. No entanto, para as narradoras, este costume ou comportamento dos pais era percebido como uma rejeição ou como a personagem Dôda explica: como não possuem um comportamento tido como desejado, elas são enviadas para os internatos para que lá possam ser bem educadas, tanto na educação formal quanto na maneira de comportamento doméstico.

Na verdade, até meados do século XX, era comum as famílias, principalmente aquelas que dispunham de recursos financeiros, enviarem suas filhas ou filhos para internatos, conventos ou mosteiros onde eram orientados, na maioria das vezes, por padres ou freiras. Longe de seus pais, as crianças ou adolescentes aprendiam as regras de convivência em sociedade e adquiriam a instrução formal. Mas, para a interpretação delas, isto implicava rejeição ou se sentiam vítimas, gerando uma sensação de culpa.

Na relação familiar das famílias alemãs, é possível perceber que esta parte relativa à educação e formação dos filhos era obrigação das esposas, o que, aparentemente, parece uma submissão do marido aos “desejos e caprichos” da mulher. Eles são os chefes das famílias, mas é nelas que se encontra o poder no cuidar no ambiente doméstico, visto que todas as decisões são tomadas por elas e acatadas pelos maridos. São, portanto, bem divididas as tarefas do âmbito doméstico e do âmbito público, ou melhor, do provedor e da cuidadora da prole.

2.3.2 *As Parceiras e Exílio*

Nos dois romances, as personagens se consideram exiladas declaradas, inadequadas ou assim se colocam ou posicionam. Já adultas, depois de uma crise existencial, ambas se refugiaram em um espaço específico para repensar as suas vidas e encontrar uma solução para suas angústias. Anelise, de *As parceiras*, refugia-se no chalé da família, depois de ter perdido o filho Lalo, e, por sete dias, une os pontos da história de toda a sua família, pois acredita que há um destino trágico, como se a vida fosse um jogo que ela não controla, e rememora sua vida para observar onde vai encontrar no passado a peça errada do jogo que levou à decadência de sua árvore genealógica. Da mesma forma, a médica, de *Exílio*, personagem sem nome que se refugia na Casa Vermelha lugar onde vivem, isoladamente da cidade, seu irmão e com outras pessoas que se refugiam para se esconder do mundo ao qual ela já não quer pertencer, pois a traição do marido a leva a perder a solidez ou estabilidade das estruturas familiares. No entanto, é nesse exílio que ela começa a reviver a sua história, e ao retornar ao passado, torna-se patente sua divisão psicológica, construindo um Outro, o Anão, que a ajuda a refletir.

A vida, nas narrativas de Luft, é construída como uma imagem de um jogo, como um jogo de espelhos ou um jogo de xadrez em que as personagens são as peças descartadas no tabuleiro, roladas para todos os lados pelas jogadoras que são a Vida e a Morte. Em *As parceiras*, essa imagem metafórica do jogo é descrita claramente pela narradora, mas em *Exílio* isso só é percebido quando se descreve em diversos momentos os encontros para as refeições no salão da casa e em cada novo encontro quando uma das peças é retirada, uma personagem se faz ausente pela morte. A cada nova jogada uma peça é retirada, até se chegar ao decisivo enfretamento da rainha e xeque mate. Fim de jogo.

2.3.3 Ausência materna e ausência paterna

Em todas as obras narrativas, o contexto familiar é o centro de discussão, da formação emocional da personagem, mas esse contexto se transcreve, constantemente, a partir da ausência de um dos pares que compõem o casal – ou a ausência da mãe ou do pai -, que pode ser uma ausência direta ou uma ausência velada pelo apagamento de sua potencialidade ou pela distância espacial.

Em *As parceiras* se configura tanto a ausência materna quanto paterna, em *Reunião de família* e *Exílio* faz-se ausente a figura da mãe, já em *A sentinela*, *O tigre na sombra* e *O quarto fechado* não se encontram a presença paterna, no entanto, em *A asa esquerda do anjo* tanto a mãe quanto o pai são presentes, mas ambos são apagados pela figura da avó, a matriarca paterna.

A ausência ou o apagamento desses sujeitos que formam o casal é extremamente significativo para a narrativa, pois contribuem para a formação afetiva, para a identidade e introjeção do eu psicológico de cada personagem. Em alguns casos, como em *Reunião de Família* e *Exílio*, a ausência da mãe que morre quando os personagens ainda são crianças, determinará o sujeito adulto de cada um.

3 MUITO ALÉM DE “UMA SOBREVIVENTE SE ARRASTANDO PELA VIDA”¹⁷

Eu nunca escrevi somente sobre mulheres e nunca escrevi especialmente para elas. Quem reler meus romances vai encontrar personagens masculinos muito marcantes, embora em geral eles sejam homens fracos. (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 11-12).

Em entrevista publicada no livro *Lya Luft: canção da mulher que escreve*, Lya Luft, ao ser questionada acerca do otimismo em suas últimas produções, diz que ela sempre foi uma alma inquieta, mas que as experiências com a morte e as perdas que sofrera nos últimos tempos fizeram com que ela percebesse na escrita de *A sentinela* o seu desejo de “não ser só uma sobrevivente se arrastando pela vida” (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 13). Ao propor, com a personagem Nora, que a mulher não é apenas tangida pela fatalidade mas que também, simbolicamente, pega as rédeas da vida, Lya Luft demonstra que, apesar do aprisionamento que as condições da mulher na família estipulam, elas podem ser muito além de sobreviventes se arrastando pela vida.

A maioria das narrativas em prosa de Lya Luft, aqui analisadas, se caracteriza por apresentar a narrativa em primeira pessoa, sendo sempre uma mulher que relembra seu passado, com a ressalva, apenas, de *O quarto fechado* cuja narração é em terceira pessoa, embora seja, constantemente dada voz à protagonista para que esta exponha seu olhar. Ao contarem seus passados, as narradoras-personagens demonstram como se constroem suas famílias e os lugares ocupados pelos diferentes sujeitos que a compõem. As personagens rememoram, de forma analítica, o passado, o passado da sua infância, as interferências da família em sua personalidade, a partir de um momento de crise, com seu olhar de adulto e, possivelmente distanciado, na tentativa de entenderem a si próprias.

Segundo Maria Goretti Ribeiro (2008), as narrativas de Lya Luft engendram um caminho mitopoético¹⁸ para desmascarar os processos estruturantes das instituições familiares da sociedade que terminam por alienar os seus membros. É a partir dos modelos de família nos quais as personagens luftianas estão inseridas que os leitores desta autora percebem as contingências e peculiaridades do mundo feminino: “as personagens desse universo estão enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização” (XAVIER, 2006, p. 14).

¹⁷ LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 13.

¹⁸ A concepção de mitopoética na produção de Lya Luft é abordada por Maria Goretti Ribeiro no artigo “Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft”.

Para Ribeiro, Lya Luft

cria imagens derivadas de motivos mitológicos, estabelecendo uma relação entre a realidade mimética construída pela ficção e a realidade mitopsicológica, fonte original de todas as linguagens, dos símbolos e das metáforas, onde tudo foi, é e será possível. Dessa forma, o mundo ficcional construído por Luft se expressa como mitopoética. Nesse universo de divagações e questionamentos as irrupções do inconsciente e os esquemas míticos manifestam-se como uma ontologia do Feminino. (2008, p. 77).

A Modernidade criou uma sociedade aos moldes da burguesia que culminou na consolidação, criação e mudança em algumas instituições socioculturais, tal como a família, que deixa de ser patriarcal para se constituir em um modelo nuclear formado por pais e filhos. A mutação da instituição familiar, que deixa de ser patriarcal para ser nuclear, não se constitui em uma mudança imediata, vai se transformando gradativamente. Entre um modelo e outro, houve mudanças estruturantes significativas, como a redução do número de membros familiares e algumas mudanças nas dinâmicas inter-relacionais: a função materna ganha obrigações específicas e a mulher-mãe assume uma aura angelical, mas totalmente secundária dentro da lógica da divisão sexual do trabalho, quando a vida na família se biparte em ambiente público e ambiente doméstico. Todavia, no que se refere aos papéis sociais, eles se perpetuaram. Em suma: mesmo a família alocada em um modelo familiar com características diferenciais e que dispõe de um pouco mais de liberdade, a mulher ainda permanece, muitas vezes, limitada ao espaço doméstico.

Essa situação é bem retratada por Lya Luft ao apresentar os problemas afetivos e familiares de mulheres que estão “presas” ao ambiente privado. Até mesmo aquelas personagens que se diferenciam, por já estarem engajadas no campo profissional, como Anelise, a médica de *Exílio*, Nora ou Dôda (Dolores), têm suas questões e problemas voltados apenas para o espaço do privado. Até o início do século XX, “a identidade social das mulheres brasileiras era dada, durante aquele período, apenas pelo seu papel na família” (OLIVEIRA, 2002, p. 160).

A sociedade brasileira tem sua origem familiar no modelo tradicional patriarcal introduzido na sociedade pelo colonizador português. Desde o seu processo de colonização até o início de sua modernização, as bases familiares brasileiras foram instituídas no modelo patriarcal, modelo em que a figura paterna era o provedor, o controlador e o proprietário de todos os bens físicos e humanos. Entretanto, faz-se necessário lembrar que este modelo tradicional patriarcal brasileiro consiste em uma transferência e adaptação do modelo europeu

com características locais. Daí se perceber que muitos chefes de família brasileiros eram controladores de mais de um grupo familiar, pois a monogamia era uma prática apenas jurídica, na maioria das vezes. Muitos proprietários de terras, comerciantes e trabalhadores livres tinham uma família jurídica e outra, ou outras, extraconjugal(is), os chamados concubinatos.

Com o advento da modernidade e a chegada de imigrantes advindos de diferentes localidades da Europa no país, as estruturas familiares patriarcais começam a perder espaço para outros modelos familiares, aqui, especificamente, para o modelo de família nuclear instituído pela burguesia europeia. Porém os recém-chegados europeus (italianos, alemães, russos, dentre outros), quando chegaram ao Brasil, já viviam em um modelo familiar diferenciado, uma vez que, seus países de origem já estavam em avançado processo de industrialização e modernização, embora aqueles provenientes de zonas rurais pudessem ainda viver no modelo patriarcal. Como imigrantes, formavam grupos nos quais podiam conservar sua cultura e os costumes de sua época.

As narrativas de Lya Luft acompanham as mudanças do fluxo migratório alemão, evidenciando a saída da segunda ou terceira geração do ambiente rural para a cidade, as profissões liberais, a transformação de origem patriarcal em que o patriarca ou sua viúva, comanda e organiza a vida de seus filhos em torno dele ou dela, principalmente, controlando os recursos financeiros, até o momento em que os herdeiros da terceira geração partem para constituir famílias nucleares e as mulheres já têm uma profissão, fora do lar; da família patriarcal em que as mulheres são conduzidas ao casamento e à criação de seus filhos, até aquelas que casam, formam uma família nuclear e são mal sucedidas porque perdem seus filhos. Na verdade, as narrativas já mostram suas personagens dentro deste fluxo migratório – do ambiente rural para o urbano ou, ao menos, o princípio de um processo de modernização do ambiente das personagens, marcados pelas grandes edificações urbanas. Esta transição também significa uma transição das estruturas familiares. A família tradicional de caráter patriarcal é substituída pela família nuclear burguesa. Em determinado momento, ambas as estruturas coabitam em um mesmo espaço, em um processo de transição até chegar ao modelo nuclear burguês. Neste sentido, é possível estabelecer uma historização nas produções literárias de Lya Luft que descrevem com exatidão este processo de mudança.

Em *As parceiras* (1980), o primeiro romance da autora, a estrutura familiar é de cunho patriarcal e todas as mulheres da narrativa sucumbem ao sistema oriundo desta instituição. “Encaminhadas para o papel de esposa e mãe, os espaços possíveis de ocupação das mulheres era dentro de casa e seu entorno” (ALVES, 2012, p. 123).

Em *A asa esquerda do anjo*, de 1981, o sistema também é patriarcal, mas já é possível notar uma mudança de postura das personagens que se insurgem. Anemarie promove a primeira insurgência, ao fugir com o marido de sua tia e, posteriormente, Guísela, ao renunciar ao casamento.

Já em *Reunião de família* (1982), é quando a autora torna mais visível seu foco na família, evidenciando a decadência do sistema patriarcal e dá margem ao surgimento da família nuclear. Alice e seus irmãos viveram sobre o poderio e a repressão do pai, a figura representativa do patriarcado. Já casada, morando em outra cidade, Alice forma com seu marido um modelo familiar nuclear constituído por ela, o marido e dois filhos. *Reunião de família* representa o momento de ruptura com o patriarcado, por parte da personagem principal que vê e analisa a vida familiar de seus irmãos atrelados ainda ao sistema patriarcal, já que vivem sob a tutela do pai. No entanto, vale lembrar que o modelo nuclear não representaria uma mudança profunda na instituição familiar, pois, na perspectiva das relações de gênero, os papéis se mantiveram: as mulheres ainda permaneciam atreladas ao lar, com poucas exceções. Para uma grande parcela das mulheres, “a casa e suas responsabilidades não obrigavam, segundo a visão burguesa, uma sólida instrução para que ela fosse independente ou buscasse uma profissão que pudesse, em ocasiões difíceis, ajudá-la economicamente” (ALVES, 2012, p. 120).

Em *O quarto fechado*, seu quarto livro, publicado em 1984, o modelo familiar já é o nuclear, mas com resquícios do modelo patriarcal, uma vez que a família de origem pertence à aristocracia rural cujas mudanças de estrutura se dão mais tardiamente e a presença da matriarca (a avó) ainda se faz muito presente. A mulher, a personagem principal da narrativa, apesar de ter a possibilidade de se tornar uma artista, abdica da realização profissional para se dedicar ao lar e aos filhos, ação que provoca, visivelmente, frustração e ambiguidade de desejos na protagonista.

Exílio, de 1987, é marcado pela já estruturação completa do modelo nuclear burguês. Aqui, o processo de modernização do país já está quase consolidado e a instituição familiar já avançou significativamente em suas mudanças. A mulher já se profissionalizou e adentra o mercado de trabalho. Mas, como já foi dito antes, a crise individual em relação à sua vida pessoal e ao casamento vai levá-la a se analisar.

Em *A sentinela*, de 1994, o modelo de família nuclear já está consolidado. A mulher profissionalizada já passa a ser chefe de família, mas devido a circunstâncias trágicas, ela é obrigada a buscar sua independência econômica e pessoal.

Por fim, em *O tigre na sombra*, de 2012, a família nuclear já é chefiada por uma mulher não por força das situações, mas por escolha pessoal. A mulher, além da sua independência econômica, adquire, também, a independência afetiva por completo.

Conforme Nayara de Oliveira, Wilma Coqueiro e Márcio Ronaldo Fernandes, no artigo “A representação da condição feminina no romance *O tigre na sombra* de Lya Luft”:

Perceber a fragmentação das relações afetivas e familiares no romance de Lya Luft, exige-nos uma reflexão sobre como as estruturas sociais que buscam moldar os sujeitos enquanto homens e mulheres, maridos e esposas, mães e filhas está cada vez mais insuficiente frente às mudanças ocorridas no seio da sociedade, que já não corresponde aos padrões sociais implicados no patriarcalismo, sendo este um sistema composto por estruturas fixas que já não servem ao mundo contemporâneo (2013, p. 10).

Nos romances luftianos aqui relacionados, é notório o desgaste do modelo familiar patriarcal que luta para se manter. Os jogos simbólicos utilizados pela autora, ao longo dessas produções, são representativos desta decadência do patriarcalismo. A prova disso é que Lya Luft não encerra seus romances com o casamento, ao contrário, suas produções narrativas fecham as cortinas com a dissolução do casamento, quando afloram os sentimentos de frustração – como acontece em *As parceiras*, *O quarto fechado*, *A sentinela* e *O tigre na sombra* – ou até mesmo na inexistência do casamento – que ocorre em *A asa esquerda do anjo*.

De acordo com Elódia Xavier, no texto “A representação da família no banco dos réus”:

A família como lugar de adestramento para a adequação social é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados; o resgate da infância, retomando a família de origem, torna visível a ação repressora do condicionamento familiar.

[...]

A família de origem, muitas vezes, é a responsável pelos dramas vividos na fase adulta e a liberação feminina esbarra na tirania familiar (2006, p. 7; 9).

Ainda para Xavier, as produções ficcionais de Lya Luft se apresentariam em dois momentos diferenciados. No primeiro momento, marcado na década de 1980, pelas obras que “apontam o casamento e o contexto familiar como causas da loucura, morte e perdas sofridas pelas mulheres; a lei do pai dita as regras do jogo social, restando às personagens femininas a acomodação aos papéis impostos”. No segundo momento, datado a partir da década de 1990 até o momento atual, suas protagonistas conseguem “construir uma nova identidade, mais

livre do peso das relações de gênero, conduzindo sua nova existência para a realização pessoal” (XAVIER, 2006, p. 15).

Por outro lado, em suas narrativas, Lya Luft apresenta a imagem de uma outra personagem como o elemento de indagação ou questionamento desta tirania familiar sobre comportamentos diferentes do modelo ideal a ser seguido. Para Anelise, Catarina, sua avó materna, é esta outra que permite o questionamento acerca dos condicionamentos familiares que marcaram suas vidas, assim como Anemarie é a outra de Guísela, que segue o modelo. Aretuza é a outra de Alice; Camilo, o outro de Renata; o anão imaginário seria, mais abertamente, o outro da médica de *Exílio*; Lilith, a outra de Nora ou Dália, a outra de Dôda. Além desse Outro, em algumas narrativas, a autora propõe, também, um outro questionador, elemento que se repete em várias narrativas, configurado pelo espelho.

Para a simbologia ocidental, o espelho é “um símbolo do saber, do autoconhecimento e da consciência, tendo como resultados a verdade, a clareza e a reflexão”¹⁹. Não apenas uma visão simétrica da realidade, mas uma percepção sobre outra perspectiva.

Também aparecem variações como a outra do espelho – que se configura em *Reunião de família* ou em *O tigre na sombra* – representando o lado do “eu” das protagonistas que se mostram insatisfeitas com sua condição. As personagens se entregam ao jogo do espelho no qual criam uma personagem opositora e sua metade, simultaneamente. Duas faces da mesma protagonista.

Risolette Hellmann, no artigo “Memória e ficção em *As parceiras* de Lya Luft”, observa que “Lya Luft centraliza sua obra no imaginário feminino, num momento de crise, dentro da qual a alteridade parece emergir: o Outro seria a mulher posta à margem da História e das margens acenaria para sua presença” (2010, p. 151).

Em sua maioria, as produções literárias apresentam um modelo familiar funcional no qual a figura do pai é dominante e a mãe e os filhos são hierarquicamente subalternos, porque dependem dele. A este formato de família considera-se um conjunto tido como uno. “É este o modelo idealizado, aquele a que a sociedade burguesa confere prestígio” (XAVIER, 2006, p. 14) e aquele que é desejado e visto no espelho em *Reunião de família*.

Nas narrativas luftianas, o modelo familiar pode ser considerado disfuncional, uma vez que o conjunto familiar não é harmonicamente construído. Há a ausência de um dos membros – pai, mãe – ou, quando ambos são presentes, existe uma relação conflituosa entre

¹⁹ Significado do verbete espelho retirado do Dicionário de Símbolos Online. Disponível em: <<http://ahau.org/psicanalise-dicionario-de-simbolos-sonhos/>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

as partes. A ausência materna é fator determinante nas produções de Lya Luft. Fica explícito, nos relatos das personagens-narradoras, a relação entre seus dramas afetivos e a carência materna. Daí se pensar na disfuncionalidade das estruturas familiares.

3.1 “QUEM SOMOS AFINAL?”²⁰

Alice, ao ser comunicada por Aretusa que deveria ir passar o final de semana na casa de seu pai para uma reunião de família, começa a se indagar sobre o tipo de família em que havia sido criada. Dentro de si emergia um desejo de gritar perguntando “quem somos afinal” (LUFT, 2011, p. 13), ou seja, que tipo de família eles formavam.

O nome da obra, *Reunião de família*, já dá um apanhado geral do que será apresentado: um encontro familiar. O centro de discussão deste encontro é a família ou uma crítica à representação de um modelo ideal de família. A este modelo ideal de família chama-se família funcional.

Ao discutir a relação entre família e a formação psicopedagógica, Heloisa Szymanski assim define família funcional,

[...] é uma família funcional uma família que oferece condições de desenvolvimento emocional adequado para seus membros. É um conceito, sem dúvida, difícil de explicar, tanto pelas implicações teóricas e metodológicas como ideológicas, sociais e culturais. Essa definição, talvez, poderá emergir da consideração de família como um contexto de desenvolvimento, sendo funcionais aquelas que oferecem condições para que seus membros atinjam esses objetivos (2004, p. 10).

Naturalizou-se na sociedade a ideia de que a família é o espaço de união de sujeitos diferentes, o lugar em que os indivíduos encontram aconchego, carinho, confiança e respeito. No entanto, isto não é de todo verdadeiro, pois a família é, sim, o espaço de união de sujeitos diferentes, mas, também, distantes, ou seja, indivíduos agrupados por vínculos sanguíneos ou afetivos que são isolados psicologicamente, vivem no mesmo espaço mas não se comunicam ou se conhecem verdadeiramente.

Formada, em termos gerais, por pai, mãe, filhos e agregados (quando houver), a família se estrutura a partir da função exercida por cada membro. Isto é, o que compõe estruturalmente uma família são as funcionalidades que são atribuídas a cada indivíduo. Na estrutura familiar tradicional, a família patriarcal tradicional, ao pai cabe a função de provedor

²⁰ LUFT, 2011, p. 13.

da família, à mãe, a função de cuidadora do lar, dos filhos e demais membros e aos filhos, respeito e obediência aos pais.

De acordo com Szymanski:

Essa família aparece representada, na grande maioria das vezes, como sendo branca, de classe média, composta de pai, mãe, filhos (dois) e avós; pai provedor, ocupando a posição mais alta na hierarquia do poder, e a mãe doméstica, responsável pelo bem-estar e educação da prole. É a *família pensada* (Szymanski, 1995), o modelo de família ideal oferecido por nossa sociedade. Pensada porque permanece subjacente ao projeto de construção de uma família, apresenta-se como parâmetro para avaliação e promete constituir-se em passaporte para a felicidade (2004, p. 6).

A falha nesse processo constitui a família caracterizada como disfuncional, aquela que não oferece condições para que seus membros exerçam os papéis que lhe são atribuídos culturalmente.

Em contrapartida, uma família disfuncional pode ser caracterizada como uma família em que os conflitos, a má conduta e, muitas vezes, o abuso por parte dos membros individuais ocorrem contínua e regularmente fazendo com que outros membros se acomodem com tais ações. Nesse contexto, algumas crianças crescem em tais famílias com o entendimento de que este tipo de convívio é normal.

A partir do conceito de família disfuncional, é possível notar que a estrutura familiar construída por Lya Luft, em *Reunião de família*, é uma estrutura caracterizada como disfuncional. Os constantes abusos, como castigos físicos e os efeitos psicológicos dos castigos severos do pai de Alice, o Professor, transformaram os membros desta família em sujeitos permissivos e impermeáveis emocionalmente. Ou seja, pelas constantes ações de violência, eles foram impossibilitados de expressar suas emoções, mantendo-as escondidas, o que culminou na perpetuação das relações de poder do patriarca. Todavia, é importante ressaltar que “a mera manutenção de um modelo de família não garante a criação de um ambiente adequado de desenvolvimento para seus membros, muitos problemas com crianças e adolescentes estão ocorrendo naquelas famílias que apresentam o desenho do modelo tradicional” (SZYMANSKI, 2004, p. 7), o que pode ser notado na família de Alice.

A disfuncionalidade da família de Alice já se apresenta em sua própria formação estrutural. A mãe não está presente na estrutura familiar e não há sua substituição. A ausência de um membro causa uma disfunção que gerará as demais desestruturações. Sem a mãe, cabe a Berta, a empregada, assumir o papel deste sujeito faltante. Entretanto, a empregada não consegue assumir por inteiro o papel de cuidadora que caberia à mãe. Neste contexto, os

filhos são criados em um ambiente fora dos “padrões de normalidade”. Sem a afetividade que é naturalizada como a materna, eles ficaram submetidos apenas às regras paternas.

É na família que a criança encontra os primeiros ‘outros’ e com eles aprende o modo humano de existir. Seu mundo adquire significado e ela começa a constituir-se como sujeito. Isto se dá na e pela troca intersubjetiva, construída na afetividade, e constitui o primeiro referencial para a sua constituição identitária. (SZYMANSKI, 2004, p. 7).

Se é na interação com a família que a identidade do indivíduo é forjada, o contexto familiar influenciará diretamente no tipo de sujeito que futuramente ele se tornará. A disfuncionalidade da família de Alice é algo evidente e ela toma clara consciência deste contexto quando da visita à casa do pai, no momento em que se reconstitui à mesa de jantar o que ela e os irmãos se tornaram. Daí a sua constante busca pelo modelo ideal de família que ela vê refletida no espelho.

A metáfora do espelho é a representação de uma realidade que pode ser uma realidade idealizada, um modelo. O espelho como elemento simbólico reflete o que verdadeiramente os sujeitos são: “as imagens refletidas no espelho vão revelar a ‘mentira’ das relações familiares e a ‘verdade’ da ficção” (COSTA, 1996, p. 65). “O narrador/protagonista de uma história pode ser duplo de uma personagem que conta uma outra história que, por sua vez, reflete a primeira, estabelecendo-se relações de homologia entre as duas” (LOPES, 2012, p. 112). No jogo do espelho, a narradora-personagem se transfigura em um duplo: duas partes de si que refletem a ambiguidade entre o vivido e o desejado.

O jogo do espelho expõe um jogo duplo entre o Eu e o Outro, isto é, a narradora e a outra do espelho. A duplicação de personagens, a narradora e a outra, sempre com comportamento em oposição, é comum na obra. Neste jogo de reflexo, a narradora é aquela que acata, enquanto, por sua vez, a outra é aquela que se insurge contra as regras. Neste jogo simbólico, ambas sucumbem às regras de família e da sociedade.

O espelho não representa na narrativa apenas a imagem do desejo, mas, também, um jogo complexo de reflexões: o “narrador da primeira pessoa, que se quer contar, dividindo-se em sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, narrador e personagem ao mesmo tempo, relacionando-se de forma dual com sua escritura [...]” (LOPES, 2012, p. 114).

De acordo com Tomás Baëna (2006), ao descrever a simbologia do espelho:

O espelho (do latim *speculum*) exerceu desde sempre um grande fascínio sobre o espírito humano pois gera um espaço de *ambiguidade*: a imagem que

reflecte é simultaneamente *idêntica* (ainda que invertida) e *ilusória*. O espelho assume, assim, sentidos radicalmente opostos: representa a *verdade* (símbolo mariano) e a *aparência* (símbolo demoníaco)²¹.

Simbolizando o pensamento em si, o espelho reflete a consciência de Alice, a consciência de que ela almeja uma realidade, mas vive outra totalmente distorcida. E o jogo estabelecido com a outra Alice representa seu processo reflexivo.

Como constata Cintia Barreto (2005, p. 3), “o espelho, em seus diferentes tamanhos, na trama luftiana, simboliza a verdade da alma e, ao mesmo tempo, mostra a inversão do espaço social estabelecido”. Dialogicamente, Alice mostra o que ela é, o que deseja ser. O espaço social que ocupa é o que a sociedade estabelece para a mulher, a função de mãe, esposa e filha submissa, bem aos moldes da família tradicional patriarcal, todavia a Alice Alada é o que ela deseja ser, uma mulher livre das amarras sociais.

No entanto, o espelho descrito por Alice é um espelho sem molduras, isto é, mostra a falta de raízes. A moldura e as raízes compõem a proteção e a ordenação do espaço que se constituiria em uma família a partir da presença materna. “A falta da mãe referencia assim, a perda das raízes e da moldura o espelho familiar, superfície refletora e lugar da representação das relações familiares” (COSTA, 1996, p. 64). Neste sentido, a ausência desse elemento que integra o quadro familiar é extremamente significativa para pensar a disfuncionalidade da família. De acordo com as normas do sistema patriarcal, o pai representa a lei, responsável por prover o sustento da família e garantir a manutenção da linhagem e da educação, castigando quando necessário. A mulher, a mãe, representa a reprodução e o cuidado das crianças e do lar.

A família patriarcal representada nos romances de Lya Luft reflete a decadência de uma estrutura desgastada, que ainda luta por se manter. Daí o caráter caricato que, muitas vezes, esta família apresenta (XAVIER, 1998, p. 66). A desestruturação da família de Alice já se inicia pela ausência da figura materna. Sem esta peça que equilibra a balança do jogo familiar, a família perde sua mola estruturante. Com o falecimento da esposa, cabe ao professor exercer ambas as funções socioculturais na família: a de provedor e também de cuidador. Todavia, ele também não viera de um contexto familiar estruturante e fugira de casa muito jovem devido aos castigos do pai. Portanto, ele apenas exercia e reafirmava a firmeza de seu papel como provedor e símbolo da lei, relegando a sua empregada doméstica a função de cuidadora, mas faltava a ela uma posição dentro da família que pudesse substituir a intimidade, a observação e o afeto que a sociedade destinava à mãe. Como consequência, os

²¹ Disponível em: <<http://filosofiaarte.no.sapo.pt/espelho.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

três irmãos sentem o aumento da dor da perda e a constante sensação de vazio. A ausência da figura materna marca firmemente as identidades das personagens, uma vez que eles viviam a perspectiva de um modelo familiar no qual não se enquadravam.

A ausência de um membro desse esquema familiar sistemático implicaria em uma nova arrumação das estruturas, uma sistematização que se baseia na realidade disponível que evidencia a falta. Em suma: a ausência da mãe implicaria em uma reorganização do modelo familiar. No entanto, não é isto que acontece. A tentativa de enquadramento em um modelo familiar incompatível e os frutos desta adaptação forçada é que desencadeia os conflitos expostos pela narradora.

A reunião da família de Alice consiste em uma estratégia discursiva para a exposição de uma perspectiva de disfuncionalidade das estruturas familiares. Não é apresentado ao leitor um modelo familiar de acordo com os padrões tradicionais, mas uma família que se distancia muito deste modelo para dizer que a família funcional é apenas uma idealização: uma idealização que se refletirá no espelho, mas que não sairá dele.

Quatro modelos familiares se apresentam na narrativa. Em uma perspectiva de organização narrativa, pode-se classificar como um núcleo considerado macro, porque abarca os diversos sujeitos da narrativa, formando um todo constituído de três micronúcleos, que apresentam contextos particulares.

O macro corresponde ao núcleo familiar formado por todos os membros da família do Professor e agregados, o núcleo central da narrativa de onde derivam os demais. Os micros são formados pelos núcleos familiares estabelecidos por Alice e seus irmãos. São núcleos menos significativos na narrativa, mas que são apresentados como elementos de comparação.

A família macro, representação da família patriarcal, é formada pelo Professor, Alice, Renato, Evelyn e a empregada Berta. Berta corresponde a uma agregada familiar. Ela não tem nenhum vínculo consanguíneo com os demais membros; convive com eles enquanto uma empregada doméstica que, após a morte da patroa, passa a ter a função de cuidadora das crianças na infância e posteriormente, do Professor, em sua velhice, passando a compor o núcleo familiar. “A condição social de Berta é a de mulher-objeto, de quem o senhor da casa torna-se proprietário” (COSTA, 1996, p. 82).

Em uma relação de subjugação de gênero e classe social, Berta é duplamente explorada pelo Professor: como empregada e como objeto sexual. Uma prática bastante frequente na sociedade brasileira que tem suas bases na tradição social e escravista que tinha o

negro como propriedade. E Berta, mesmo sendo de descendência alemã, está engendrada nessa perspectiva cultural.

No contexto patriarcal, a família é caracterizada como um grupo ligado por laços sanguíneos e composta por pai, mãe, filhos e agregados. A família do pai de Alice não tem a figura da mãe. O pai, neste tipo de família, é o responsável pela subsistência e cuidados dos demais membros. Ele representa o poder e a lei, enquanto à mãe cabe a função reprodutora e de cuidado. O casal patriarcal se estrutura a partir desta parceria trabalhista na qual cada um exerce a sua função para que haja harmonia no todo familiar e da perspectiva da geração de herdeiros legítimos para a perpetuação da tradição familiar. Logo, o envolvimento afetivo entre estes sujeitos deveria ser harmônico, porém, com a falta de um deles e sem substituição, os sujeitos têm raro ou mínimo desenvolvimento afetivo.

A mãe de Alice cumpre a sua função de reprodutora, mas morre antes de cuidar dos filhos, o que quebra o elo de parceria do jogo familiar e provoca a primeira grande fissura na estrutura da família. Berta passa a assumir a função de cuidado que era da mãe, mas não consegue substituí-la por completo. Então, a fissura ainda permanecerá, dando margem ao surgimento de outras, na geração seguinte, como fica explícito no relato de Alice. Sem a figura materna, Alice, Renato e Evelyn terão apenas a figura paterna como símbolo familiar. O Professor por sua vez, é o exemplo clássico do provedor patriarcal, aquele que sustenta a família e impõe a lei. Os filhos são subjugados ao seu poder sem questionamento.

Quando adultos, esses filhos constroem seus núcleos familiares que tentam se distanciar do modelo no qual foram criados. Evelyn forma um modelo familiar caracterizado como nuclear burguês, composto por marido, mulher e um filho, porém vive na casa do pai. O modelo nuclear burguês se caracteriza por ser uma família com um número reduzido de membros, tendo o pai e a mãe a responsabilidade com o sustento da familiar, ou seja, ambos contribuem em suas posições. Uma fatalidade desestrutura o núcleo familiar de Evelyn, com a morte de seu filho. É esta desestruturação da família de Evelyn e a sua não aceitação da realidade de que ela não tem mais a função de mãe e cuidadora que motiva a “reunião familiar”.

Renato, que é o único filho homem, seria, em uma perspectiva tradicionalista, o sucessor do Professor. No entanto, ele não acompanha o modelo do pai e constrói uma família oposta àquela em que foi criado. Composta por marido, mulher e sogra, a família de Renato não é provida por ele, mas por sua esposa. A Aretusa cabe a função de prover e reproduzir. Como provedora e com o poder que esta condição lhe proporciona, ela, que era proveniente, também, de um casamento desfeito, se nega a exercer a reprodução, não tendo nenhum filho.

Apenas Alice tem uma família constituída dentro do modelo burguês, mas se sente distante do grupo, do marido e dos filhos quase adultos. Alice se casara ainda jovem para tentar fugir do controle do pai, mas termina por construir uma família com semelhanças simbólicas àquela na qual fora criada, e consegue exercer a função de cuidadora, mas permanece com marcas de sua infância, ausência de intimidade.

A ideologia do sistema patriarcalista transfere o domínio do pai para o marido. A mulher como propriedade é transferida ao cônjuge. Deixa de ser propriedade paterna para ser objeto marital. E Alice em suas vivências segue à risca os critérios tradicionalistas. “Troquei de dono quando me casei, fui para um proprietário menos exigente, menos violento – mas meu dono” (LUFT, 2011, p. 109).

Apesar de aparentemente estabilizada na sua condição de mulher do lar, Alice constantemente põe em xeque este papel social. Para tal intento, ela apresenta uma imagem dupla de si mesma. Duas Alices são expostas: a Alice dona de casa e a Alice do espelho, esta imagem criada desde o jogo infantil através do qual ela se desdobra para aguentar as frustrações.

Por fim, o novelo-texto da autora se desenrola em um jogo de espelhos capaz de reproduzir diálogos que percorrem várias produções literárias, descrevendo, como pano de fundo, uma família patriarcal, castradora, em declínio. Além disto, o duplo feminino, a partir da figura da narradora-protagonista subsiste revelando ‘o dentro’ e ‘o fora’, o mundo utópico e o mundo distópico, o ser e o estar da Alice pós-moderna. (BARRETO, 2005, p. 5).

Duas faces de uma mesma moeda, de uma mesma pessoa que têm por intenção colocar em evidência os jogos simbólicos que permeiam a instituição familiar patriarcal. Enquanto a de fora, a dona de lar, esconde seu eu, a de dentro, a Alice alada, se mostra por inteiro ao leitor e, assim, desafia as normas às quais está submetida pela força da educação e da sociedade.

De acordo com Maria Osana Costa:

‘Reunião de Família’ é o único romance de Lya Luft que dá relevo a figura patriarcalista, embora fazendo dela uma espécie de patriarca destronado. O leitor está agora diante da própria instituição patriarcal, que se apresenta como um teatro, onde a família representa uma grande mentira (1996, p. 63).

A família é desmascarada pela autora. Ela é posta como um ideal inatingível ou irreal. A sua constituição ideal é apenas possível no reflexo do espelho onde as dissimulações

são expostas e os sujeitos postos a nu. “A reunião de família, que paradoxal e ironicamente põe a nu os desejos reprimidos, desencadeia, ou melhor, torna visíveis os conflitos” (XAVIER, 1998, p. 70).

O patriarca, que é a figura central da encenação familiar, é caracterizado como um rei destronado. Aquele que perde o seu trono ou que nunca teve um, mas que acredita ainda ser rei. O pai no contexto familiar é como o rei para o sistema monárquico. No entanto, o Professor, já velho e doente, impossibilitado e dependendo da empregada, vivendo em seu quarto é uma autoridade ausente que não consegue exercer por completo a sua função de poder ou, ao menos, o ônus desta função. Daí se pensar em um patriarca destronado decadente. Nas demais narrativas ficcionais aqui estudadas, “[...] as personagens masculinas ocupam um segundo plano, com exceção deste romance onde a figura do pai tirano, caduco e senil, é emblemática” (XAVIER, 1998, p. 70).

O Professor, quando os filhos eram pequenos e dependiam dele, exerceu sua função através da imposição e do recurso do medo e com isto fez, por muito tempo, valer seu poder diante dos filhos. As situações vivenciadas na infância fizeram de seus filhos sujeitos dissimulados que se portavam convenientemente, de acordo com o momento. A decadência humana do Professor se constitui em uma caricatura da decadência do sistema imposto pela sociedade e por ele. Agora senil e surdo “vivendo com bichos no ouvido”, já não podia castrar seus filhos nem impor a sua vontade. Diante deste novo quadro que se apresenta, as máscaras, proporcionalmente, vão sendo retiradas. Os eus dos espelhos começam a se apresentar.

Mesmo a lei cabendo ao pai, é função da mãe o cuidado com os filhos e a manutenção da ordem no lar. Sem a pessoa que acalentaria a castração e a tornaria algo natural, a mãe, enraizando e corroborando as ações paternas, Alice e seus irmãos criaram estratégias de sobrevivência e isolamento, descaracterizando o ideal de pertencimento a um grupo que o conceito de família integra.

Ainda conforme Costa:

A instituição familiar patriarcal funciona, portanto, como um jogo, que para sobreviver precisa eliminar o antigo jogo repressivo e autoritário e instaurar um jogo novo, onde a mulher, embora presa às raízes familiares, possa ampliar a dimensão da sua vida real e abrigar-se num mundo de ilusão e liberdade (1996, p. 64).

Liberdade que é o objeto de desejo de Alice. Para ela, sua amiga de infância Aretusa é o símbolo desta liberdade, uma vez que ela subverteu toda a ordem da tradição ao não assumir posturas impostas pela sociedade como o ser mãe. Aretusa que, desde menina,

era rebelde, é uma mulher independente, dona de seus desejos e vontades. “O comportamento perverso de Aretusa vem desde a adolescência, quando já vivia uma vida livre, sem repressões sexuais e sociais” (COSTA, 1996, p. 74). O comportamento de Aretusa era visto pela narradora como perverso porque ia de encontro ao imposto pela ordem patriarcal. Além de ser livre, ela também tem o poder familiar nas mãos: “Aretusa-Medusa em seu jogo duplo é uma imagem deformada da mulher na sociedade patriarcal” (COSTA, 1996, p. 80).

Ao longo da narrativa, a instituição familiar patriarcal vai sofrendo diversas fissuras. O destronamento do patriarca é a primeira, seguida da ausência da figura materna, que gerará diversas perdas, e, posteriormente, a caricaturação da figura patriarcal através da figura do palhaço. O objeto que representa o riso do palhaço é também o representante da degradação da ideologia patriarcal. “O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a ‘paródia encarnada’, uma ridicularização da figura patriarcalista” (COSTA, 1996, p. 71).

3.2 “FAMÍLIA DE PERDEDORAS”²²

Durante uma análise das vivências das mulheres de sua família e diante do sofrimento de sua tia Dora, por causa do mau casamento de seu filho Otávio, Anelise constata: “éramos uma família de perdedoras” (LUFT, 1999, p. 93). Pediam, na luta com a vida e com a morte, pela plena realização como mulher.

Assim como a família de Alice, a de Anelise é uma família mergulhada nas convenções tradicionais sociais. A partir de suas lembranças, a personagem analisa as suas relações familiares e desfia o novelo da estrutura patriarcal à qual as mulheres de sua família estão submetidas.

Anelise percebe que a primeira ponta do novelo se forma no casamento arranjado de Catarina, sua avó materna. Assim como diversas mulheres de sua geração e origem cultural, Catarina, aos catorze anos, é levada ao casamento por sua mãe, que quer retornar à Alemanha depois de ter perdido o marido, e que escolhe um homem, também descendente de alemães, bem mais velho, de trinta anos, bem sucedido na vida para entregar a filha. Quando Catarina se casou estava na fase intermediária entre a infância e a adolescência: ainda brincava de boneca e acabara de ficar menstruada. A mãe incumbe o marido de Catarina de ensiná-la sobre as mudanças no corpo advindas com a menstruação e o aflorar da sexualidade.

²² LUFT, 1999, p. 93.

Já na situação de marido, ele não cumpre o combinado com a mãe de Catarina e, por meio da força, introduz a esposa na vivência sexual exigida no casamento. Todos os encontros sexuais de Catarina e o marido se repetiam no mesmo ritual: estupro seguido de vômito, pois Catarina reagia e sempre vomitava depois de consumado o ato. Por diversas vezes, Catarina engravidou, tendo alguns abortos e gerando quatro filhas: Beatriz, Dora, Norma e Sibila, esta última gerada aos quarenta anos, quando as outras filhas já estavam crescidas e casadas, decorrendo daí seus problemas físicos e mentais. As situações vivenciadas por Catarina são frutos da condição de objeto da mulher na sociedade. “Nessa mesma linha de questionamento do cárcere feminino, Lya Luft descreve a violência doméstica como um fantasma da família patriarcal, narrando os estupros e a violência física por que passa a matriarca em *As parceiras*” (GOMES, 2013, p. 70).

Se o ato sexual na família patriarcal, na maioria das vezes, se estabelecia por uma questão de reprodução e o envolvimento afetivo não era um fator preponderante, pode-se pensar que as constantes investidas do marido de Catarina, mesmo contra a vontade da mulher, se baseiam nesta premissa. Além, é claro, da perspectiva da mulher como mulher-objeto. Ela enquanto a responsável pela geração de filhos deveria ser submetida, mesmo que à força, a fim de cumprir com o que lhe era determinado socialmente. Mesmo o ato sendo uma violação do direito ao corpo feminino, não é em momento algum questionado por qualquer membro familiar ou da sociedade da época. “No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio” (SAFFIOTI, 2001, p. 115).

Como provedor da família, o homem tinha direito sobre todos os que compunham esse grupo e principalmente sobre a esposa e os filhos. “As regras do jogo social, nesses contextos, vitimizam a mulher, que representa sempre o lado fraco, o lado esquerdo. A dominação masculina aí se faz presente até mesmo na violência corporal a que é submetida a jovem e imatura Catarina” (XAVIER, 1998, p. 66).

Nesse sentido, o corpo feminino também é um bem masculino após o casamento. O marido é o proprietário, de acordo com as normas sociais e culturais, e, assim, tem todo direito sobre ele. “A dramática história de Catarina, matriz dessa família de perdedoras, é a história da violência feita ao corpo da mulher: são depoimentos da própria cultura” (COSTA, 1996, p. 27).

Em *As Parceiras*, as estruturas da família patriarcal são desmascaradas pela personagem-narradora que se apropria, na narrativa, de uma espécie de jogo do destino destas

descendentes de Catarina. Não um simples jogo, mas um jogo de xadrez entre a vida e a morte no qual as peças, as mulheres da família de Anelise, são lançadas para qualquer lado do tabuleiro e retiradas da partida a qualquer momento, de acordo com a vontade do destino, das normas sociais ou culturais existentes.

O jogo de xadrez disputado entre a vida e a morte compreende os jogos simbólicos nos quais as mulheres estão submetidas através das normas estabelecidas pela cultura: a morte e a vida como representações da cultura e da sociedade que, juntas, estabelecem as funções e os lugares sociais para homens e mulheres. “É nessa representação do jogo de xadrez que vão se inserindo os jogos miméticos, de representação social, nos quais a mulher desempenha os vários papéis que a sociedade patriarcal lhe destinou” (COSTA, 1996, p. 25).

Presas às regras criadas pela cultura e regulamentadas pelas instituições sociais, as mulheres ficam sem possibilidades de fuga. Daí a evidência de Anelise ao conceituar a si própria e às outras mulheres de sua família como perdedoras. “As mulheres são as grandes perdedoras no jogo da vida e as imagens grotescas acentuam, pela deformação, as distorções das práticas sociais” (XAVIER, 1998, p. 66).

Desde Catarina, as estruturas familiares seguem o modelo padrão tradicionalista. Apesar de não mais morar na casa com a esposa e as filhas, o marido de Catarina representa a lei. No entanto, este modelo familiar não pode ser caracterizado como funcional, uma vez que, refugiada em seu mundo de devaneio, Catarina não exerce a sua função social. Assim, Beatriz, Dora, Vânia e, principalmente, Sibila, que é criada pela irmã Beatriz, vivem em uma família disfuncional. Quando adultas, as três primeiras filhas iniciam as suas próprias famílias, seguindo os mesmos padrões tradicionais. Beatriz se casa tradicionalmente, como a cultura impõe, mas fica viúva poucos dias depois. Seu marido se suicida, por não conseguir cumprir sua função sexual. Diante das pressões sociais que afirma que o homem tem que exercer o ato sexual com sua esposa e da não possibilidade de execução do estabelecido, o marido dá fim à própria vida, deixando a esposa na condição de viúva-írmã.

Beatriz dá os primeiros passos para a construção de um quadro familiar patriarcal mas, por uma fatalidade, lhe é negado esse direito. Após os acontecimentos, reprime seus anseios sexuais, transferindo-os para a fé e passa a se dedicar à Igreja e aos cuidados da irmã Sibila e, quando os pais de Anelise morrem em um desastre, passa a cuidar da então menina.

Dora, a segunda filha de Catarina, também se casa, mas, diferente das irmãs, não é uma mulher presa às convenções sociais. Ela se separa várias vezes, não conseguindo adaptar-se a nenhum dos seus amados. Dora é a rebelde da família, torna-se pintora e busca a

liberdade, pois é a única que questiona as normas sociais. Todavia, apesar de buscar a liberdade dos grilhões sociais, ela ainda é refém da cultura que a engendrou, daí sua obsessão em desenhar anjos e pintar demônios.

Norma é a típica mulher da família patriarcal. Ela se casa e tem duas filhas, Vânia e Anelise, a narradora que, no entanto, assim como a mãe, tem problemas psicológicos e vive uma vida dependente do marido que era sua fonte de proteção. Norma, segundo Costa (1996, p. 32), “é o protótipo da dona de casa portadora de máscaras para salvar as aparências da família. [...] Seu casamento reflete a instituição familiar patriarcal”.

Essa aparente funcionalidade da família de Anelise se desfaz com a morte dos pais em um acidente de avião. Depois da morte de Norma e do marido, Anelise, ainda criança, passa a viver com Beatriz e Sibila, que vivem sob o mesmo teto de Catarina, formando uma conjuntura familiar disfuncional.

Vânia, como já estava noiva, com a morte dos pais adianta o casamento, passando a viver isolada da família com o marido. Assim como as demais, Vânia também será uma perdedora, pois, apesar de compor um quadro familiar patriarcal, lhe é vetado pelo marido o direito de gerar filhos. Ele não queria correr o risco de ter um filho com alguma deficiência, já que a família da mulher estava fadada a este tipo de ocorrência. Como Catarina, está engendrada em uma conceituação patriarcal de que é apenas de responsabilidade da mulher a formação biológica das crianças. Assim, se as crianças nascessem com algum problema ou só nascessem mulheres, era culpa da genitora. Logo, Vânia viveu a ideologia do casamento ideal sem a perspectiva de ter filhos.

Anelise, já adulta, também se casa, mas, diferente da irmã, tenta várias vezes ter um filho e tem todas as tentativas frustradas, até que consegue gerar Lauro, que sobrevive. No entanto, apesar de ele ser perfeito fisicamente, não vai ter desenvolvimento cerebral e vive apenas por dois anos como um vegetal. É a depressão pela morte dele que cria a crise em que ela se encontra e Anelise, em sua análise, percebe, então, que todas elas estão aprisionadas às normas sociais e que, por mais que tentem, não conseguem escapar. “Anelise e Vânia representam seus papéis, cada uma no seu tabuleiro particular, num jogo de máscaras que assinala a relação marido *versus* mulher” (COSTA, 1996, p. 32), dominador *versus* dominado.

Cada uma das vivências lembrada por Anelise, desde sua avó até ela, corresponde a fissuras na constituição familiar. Fissuras que comprovam “a crise da instituição familiar, sob as relações deterioradas que aí são tecidas, de cujo enredamento é impossível fugir” (COSTA, 1996, p. 27-28).

Assim como em *Reunião de família*, em *As parceiras*, o questionamento do ideal de família seja patriarcal ou burguesa e do papel de mulher como reprodutora e cuidadora da prole e do lar é o pano de fundo da narrativa. Aqui, as perspectivas de maternidade falhas é que impulsionam as reflexões.

“É a família patriarcal, com as personagens femininas presas ao espaço do lar, onde vivem seus conflitos, as repressões sofridas e a linguagem silenciada” (XAVIER, 1998, p. 65). Como elementos ativos de uma família patriarcal brasileira de ascendência alemã, as mulheres apresentadas por Anelise estão engendradas em um sistema de controle de suas subjetividades, corpos, ações, que as torna reféns das estruturas institucionais da sociedade.

O espaço da mulher, por excelência, sempre foi o lar e a sua função era casar e dar luz a pelo menos um filho homem, para que fosse mantida a herança e o nome do pai-provedor. No entanto, Catarina não gera o filho homem esperado, tem apenas mulheres, e suas descendentes da mesma forma. Marcando a sua genealogia pelas regras culturais, na reflexão de Anelise, Catarina é a única culpada pelo equívoco de gerar mulheres. De acordo com o pensamento patriarcal, é da mulher o erro de gerar filhas e a mulher, neste contexto, é jogada para fora do tabuleiro pela cultura sendo, mais uma vez, uma perdedora.

3.3 “FAMÍLIA” ERA APENAS UM NOME, BAILE DE MÁSCARAS”²³

Na abertura do quarto capítulo, Guísela, ao analisar as vivências de Anemarie e seu final de vida, ao retornar para casa apenas para morrer depois de ter fugido com o marido de sua tia, afirma que “o que aconteceu com Anemarie provou que ‘família’ era apenas um nome, baile de máscaras, talvez sobretudo uma aflição” (LUFT, 2010, p. 67), um lugar onde todos fingiam estar bem amparados.

Em *A asa esquerda do anjo*, Guísela, a narradora, está em uma busca constante de sua identidade. Filha de pai descendente de alemão e mãe brasileira, Guísela não se sente pertencente a nenhuma das descendências, embora tenha sido educada na cultura alemã e sua vida gire em torno delas. Não é bela e loira como sua prima Anemarie, nem morena como a mãe. A narrativa gira em torno desta busca de sua identidade que se dá neste momento de crise em que, simbolicamente, ela pensa que vai parir um verme pela boca. É no momento desta pseudogestação que ela começa a rememorar a sua história e as das pessoas que compõem a sua família.

²³ LUFT, 2010, p. 67.

O não pertencimento de Guisela se acentua no convívio com a avó, Frau Wolf, uma alemã, viúva, que mantém todos os membros da família sob seu controle. Ela também mantém o poder econômico, fazendo com que seus filhos trabalhem juntos e para a família. É ela quem estabelece as normas sociais na família: “um ritual a ser cumprido, como tantos numa família organizada: tudo é bem organizado na família Wolf, ao compasso da voz seca da matriarca minha avó” (LUFT, 2010, p. 11).

Mesmo a família sendo chefiada por uma mulher, a estrutura ideológica que a permeia é a patriarcal. Todos os papéis sociais dentro da família são estabelecidos de acordo com as regras construídas pela ordem patriarcal. A função de chefia de Frau Wolf só lhe foi designada com a morte de seu marido. No entanto, coube a ela manter o que é socialmente aceito. Daí as suas constantes observações sobre o que era ou não permitido a uma mulher e qual era a sua função na sociedade: “uma boa dona de casa, para saber mandar, tem de saber fazer – sentenciava minha avó” (LUFT, 2010, p. 38).

Pensando nisso, Maria Osana Costa observa que:

A autoridade de Frau Wolf funciona como elemento perturbador da vida instintiva da narradora, que se amplia a partir da descoberta de outras relações familiares. O conhecimento do mundo adulto da mulher e, sobretudo, a descoberta de como processa a concepção vão desencadear sua primeira fissura. (1996, p. 52).

Assim como Alice, de *Reunião de família*, Guisela tem sua infância e adolescência marcadas pela repressão, castradas pelas normas patriarcais, havendo apenas uma inversão nos agentes repressores. Enquanto um homem, o Professor, é o agente patriarcal de Alice, para Guisela, Frau Wolf, sua avó, é quem tem esta função.

Ao falar sobre violência de gênero, Heleieth Saffioti afirma:

Várias formas de violência de gênero são perpetradas contra as esposas sem que o agente imediato destas práticas seja, necessariamente, o patriarca. Ao contrário, este até parece afável em várias circunstâncias. A ordem patriarcal de gênero, rigorosamente, prescinde mesmo de sua presença física para funcionar. Agentes sociais subalternos, como os criados, asseguram a perfeita operação da bem azeitada máquina patriarcal. Até mesmo a eliminação física de quem comete uma transgressão de gênero pode ser levada a cabo na ausência do patriarca por aqueles que desempenham suas funções (2001, p. 116).

Qualquer sujeito pode exercer a função de agente do patriarcado, tanto um homem quanto uma mulher. E, especificamente no caso de Guísela, é uma mulher que exerce este

controle. Na condição de chefe da família, Frau Wolf desempenha a função de patriarca familiar. É ela quem tem o poder nas mãos, quem controla a todos os demais membros, até mesmo os demais homens da família, como, por exemplo, o pai de Guísela, que era seu único filho homem.

Para Frau Wolf, Anemarie é o modelo de mulher da família patriarcal a ser seguido por Guísela. De uma beleza europeia radiante, Anemarie apresenta características femininas que são condizentes com o esperado pela sociedade. Muito bem educada, exímia tocadora de violoncelo, ela desenvolve com maestria as atividades que lhe são propostas, cozinhar e costurar. Ela representa a mulher bem preparada para o casamento. Guísela era o oposto: não conseguia dominar nenhuma das atividades que lhe eram apresentadas. Sempre comparada à prima, ela primava em ser o desastre. Era canhota, não bordava bem, não cozinava bem nem conseguia tocar as notas no piano corretamente, por mais que sua avó lhe ensinasse repetidas vezes.

Ela não consegue se enquadrar na esfera feminina, como uma menina comportada, uma boa pianista e, futuramente, uma mãe exemplar, que vive para seu marido e para seus filhos. A incompreensão inicia com o modelo familiar, com um pai autoritário e uma mãe sem voz, frágil e submissa ao marido. A cultura imposta às mulheres dentro dos moldes do patriarcalismo sempre teve muito vigor, sendo a cobrança em relação a elas muito maior, pois deviam mediar suas atitudes, seus gestos e ainda apresentar controle pudico no que diz respeito ao seu corpo e às suas funções sexuais. (CASAROTO FILHO ET AL., 2011, p. 1).

Além de não conseguir aprender a ser uma boa mulher, Guísela ainda carregava o estigma por ser diferente das demais crianças da família, uma vez que sua mãe era brasileira e ela herdara algumas características dela, como os cabelos negros e crespos. Neste sentido, a sua sensação de não pertencimento é não apenas identitária, mas também social e cultural. Neste contexto, a personagem se sentia como um “[...] corpo estranho na família Wolf” (LUFT, 2010, p. 23); não um corpo marcado, mas um corpo abjeto.

Conforme Judith Butler:

O abjeto para mim não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante (apud PRINS; MEIJER, 2002, p. 160).

O corpo abjeto seria um corpo que não importa. A abjeção, segunda a teórica, é um processo discursivo e os discursos habitam os corpos. Neste sentido, o corpo de Guísela

seria um corpo abjeto por não lhe ser permitido falar, um corpo não importante, pois não se materializava nas normas e discursos estabelecidos pelo patriarcado. A estudiosa Maria Isabel Pire consegue expressar o fulcro da rememoração de Guisela quando escreve:

Quem narra agora é uma personagem feminina que avalia seu passado e todas as limitações e imposições do ambiente familiar. É desse impasse que nasce a revolta. É esse olhar que mira a matriarca alemã com ódio e admiração. É a partir da casa dessa avó que ela percebe as contingências resultantes do processo imigratório e as peculiaridades do mundo feminino. (PIRE, 2012, p. 101).

“A história de Guisela é, assim, a história do corpo feminino impresso. Corpo que insiste em falar, num depoimento que assume uma forma de oração, de súplica, num rogar com instância: ela quer ser ouvida, libertada e ser dona do seu corpo” (COSTA, 1996, p. 52-53). A voz que ecoa do corpo de Guísela denuncia o controle do corpo feminino pelo patriarcado.

Como Catarina não era dona de seu corpo, também as mulheres do sistema patriarcal não o são. E Guísela, ao compreender que as relações que se estabeleciam entre um homem e uma mulher, através da cena sexual, ao ver entre sua tia Olga e o marido e a imagem de vergonha transmitida pela avó ao relatar as ações de Anemarie ao fugir com seu tio Stefan, percebe que é no corpo feminino que se encontra o elemento de controle da mulher.

É na castração sexual a que é submetida na infância e na adolescência, elemento perturbador para a construção do eu da personagem, que Guísela encontra a salvação, “fechando o corpo” ao sexo para não sofrer humilhações, como vira acontecer às mulheres da sua família. “Compreendeu, mais tarde, que talvez fosse necessário que ela assumisse a postura da avó, ereta e seca, numa denúncia da sociedade patriarcal que não permite à mulher nenhuma forma de salvação” (COSTA, 1996, p. 54).

A negação da maternidade e o parto às avessas são as súplicas dessa necessidade de controle de seu próprio corpo e, simultaneamente, de seu próprio destino. “O corpo da mulher reafirmando-se como lugar de perdas, de fendas, de fissuras” (COSTA, 1996, p. 52) é o espaço de desconstrução da tradição normativa patriarcal que impõe um destino às mulheres.

Maria das Graças, mãe de Guísela, se assemelha a Norma, mãe de Anelise, em *As parceiras*. Ambas são mulheres passivas, obedientes às normas, que seguem os papéis sociais estabelecidos para as mulheres. Para a consolidação de seu papel de mulher do lar e a subserviência ao marido, Maria das Graças anula a sua própria identidade. Abandona todas as

suas origens e passa a viver a cultura alemã, servindo não apenas ao pai de Guísela, mas, também, à sogra, que também a controlava.

Por outro lado, Anemarie, silenciosamente, subverte a ordem patriarcal, ao fugir com o seu tio Stefan. Aquela que era o símbolo da ordem patriarcal é quem a desconstrói. Anemarie é a neta amada de Frau Wolf, segundo Costa (1996), e representa a identidade da família, mas, simultaneamente, é ela quem abre espaço no romance para a transgressão da mulher, com sua fuga com o tio, representando uma traição à família e à sociedade patriarcal. Ao transgredir, Anemarie deixa de ser a neta amada, para ser odiada por Frau Wolf. Mesmo retornando para casa depois de dez anos, devido a um câncer no útero em fase terminal, ela não recupera seu espaço. O seu ato feriu diretamente a imagem da família imaculada pela Senhora Wolf, o que era imperdoável para esta matriarca. Todavia, o retorno de Anemarie na condição em que se encontrava é um indício de que é impossível se livrar das amarras do sistema patriarcal. E aquelas que tentaram a subversão foram fatalmente condenadas, assim como Anemarie, Catarina, Anelise.

É preciso lembrar que *Reunião de família* (1982), ao lado dos dois primeiros livros *As parceiras* (1980) e *A asa esquerda do anjo* (1981) compõem, para muitos críticos, a “trilogia da família”. Nessa perspectiva, Nelly Novaes Coelho observa:

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

3.4 “DE QUEM A CULPA?”²⁴

“De quem a culpa?” (LUFT, 1986, p. 15) pelas tragédias familiares, pelo casamento entre ela, Renata, e Martim não ter dado certo, era o que se perguntava a protagonista. Ela não entendia porque os seus desejos e planos de ter uma família não a realizavam por completo e a única coisa que conseguia almejar naquele momento era a morte.

O jogo da morte, na narrativa ficcional, é o jogo de questionamento do sistema patriarcal e a percepção da mulher dentro dele. A morte tão desejada por todos e, principalmente, por Renata e Camilo, é a mais elevada transgressão do imposto. “Se em *Reunião de família* o leitor assistiu à decomposição da família patriarcal, aqui em *O quarto*

²⁴ LUFT, 1986, p. 15.

fechado assistirá aos fragmentos, aos resquícios dessa instituição [...]”, diz Costa (1996, p. 102).

Renata vive alheia ao mundo, pois sente culpa de não ser uma mãe dedicada, ao mesmo tempo em que tem remorso por ter abandonado sua carreira musical. O sentimento de culpa que carrega é fruto das perspectivas culturais que definem a mãe como um sujeito dedicado naturalmente aos filhos. Com o casamento, a sua carreira foi relegada a segundo plano, pois, daquele momento em diante, sua função seria cuidar do marido, do lar e dos possíveis filhos. “O desejo de Renata de contemplar e encontrar a morte é uma expressão da ‘luta contra o sofrimento e a repressão’, no caso a repressão sofrida pela mulher na sociedade patriarcal”, afirma Costa (1996, p. 97).

Enquanto, na trilogia dos romances anteriores, há uma reafirmação metafórica do lugar da mulher na sociedade patriarcal, que se constitui como um lugar de perdas e fissuras, em *O quarto fechado*, a bipolaridade dos sexos, homem e mulher, é posta de lado e propõe-se um olhar acerca das instituições familiares sob o viés da androginia. Os gêmeos, Camilo e Carolina, se constituem em um só ser dividido em dois corpos. “A bissexualidade vai-se constituir numa interrogação fundamental sobre a identidade dos gêmeos, revelando a cada passo uma identidade que transcende a oposição homem/mulher” (COSTA, 1996, p. 98).

Essa bipolaridade é uma reflexão em torno dos papéis sociais que são atribuídos aos homens e mulheres na sociedade. De acordo com as normas culturais, a mulher e o homem possuem performances diferentes que os caracterizam dentro do sistema sexo-gênero. Todavia, o sujeito andrógeno transita em ambos os espaços ou não faz parte de nenhum deles, constituindo o que Judith Butler configura como corpo abjeto. Um corpo sem importância, por não pertencer a lugar nenhum.

Nesta perspectiva, pode-se pensar o corpo morto de Camilo, como esse corpo abjeto que não se materializa, mas que engendra reflexões discursivas. Os gêmeos Camilo e Carolina seriam a fenda que se abre no discurso patriarcal. Entre o lugar da mulher e a perspectiva do ser homem está a fissura da ordem patriarcalista, ou seja, entre Renata e Martim, está Camilo e a subversão das regras culturais.

Se pudesse falar, o morto diria:

No fundo do poço encontrei o enlace, a Vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: prostituta, donzela, promessa, danação. Ela me chamando, bêbada de mistério, eu precisava entender: quem me aguarda no regaço dela? Que silêncio, que nova linguagem? (LUFT, 1986, p. 117-118).

Em seu último delírio antes da morte, Camilo expõe suas inquietações. O jogo do duplo que permeia as construções discursivas é denunciado pela personagem. Os elementos opostos enumerados por ele se constituem em diferenciações construídas pela cultura que têm por objetivo dar legitimação a uma verdade. Nessa polaridade, um dos elementos é sempre visto como positivo enquanto o outro é o negativo. Assim, o masculino seria o mais e o feminino, o menos; a vida seria o mais e a morte, o menos; o eu o mais e o outro, o menos. E nesse jogo de sinais, Camilo, na sua condição de ser abjeto, encontra o menos, a morte.

“A história de Mamãe é também uma história de representação e denúncia da instituição patriarcal” (COSTA, 1996, p. 106). Uma mulher sem um nome próprio, logo, sem identidade, que é caracterizada apenas pela função social que exerce: uma função materna.

Mamãe quando jovem transgride a ordem patriarcal ao gerar Ella, em uma noite de bebedeira, e é punida ao ser posta em uma condição de insignificância. Insignificância que se fixa por completo em sua vida após a morte funcional de Ella, quando ela cai da cerca e quebra a costela ao tentar fugir com Martim por ter seu romance proibido pela mãe. “Ser mãe de Ella era ser mãe de nada” (LUFT, 1986, p. 60). Mamãe impede o romance entre Martim e Ella porque acreditava que era contra as normas do sistema, uma vez que eles eram irmãos. No entanto, Martim e Ella não eram realmente irmãos biológicos, mas irmãos de criação, e a lógica familiar patriarcal não só incorpora os parentes consanguíneos como os agregados como elementos de uma mesma família e a união entre esses membros não é socialmente, nem culturalmente permitida.

Ella é punida por sua transgressão ficando tetraplégica, presa à cama como um ser semimorto e Mamãe, por sua vez, tendo que passar toda a sua vida a cuidar deste corpo vegetativo. Mamãe, neste sentido, é o arquétipo de todas as mães. Todas as mulheres, donas de casa que passam a vida cuidando e velando a vida ou a morte de seus filhos e que sequer olham no espelho para detectar a passagem do tempo.

Segundo Costa:

a morte, princípio organizador de toda a narrativa em *O quarto fechado*, dá lugar, no final do romance, ao parto, reafirmando um ritual de iniciação que resulta numa descoberta da vida e da linguagem e numa proposta exorcizadora das perdas da mulher. O parto reafirma-se como o princípio organizador de todo o sistema de imagens na narrativa de Lya Luft, trazendo à tona o corpo e a linguagem feminina (1996, p. 105).

Seguindo o mesmo prisma, Rita Aparecida Santos, ao analisar as produções luftianas, constata:

Nessa representação do amor humano Lya Luft não nega o corpo nem o mundo. Retratando Eros em suas diversas faces, a escrita luftiana privilegia não somente o corpo, através do qual amor e erotismo se comunicam com a vida e com as forças mais ocultas entre o caminho da transcendência e do enigmático, mas também a intrigante relação que o deus da vida tem com a morte (2002, p. 47).

Em entrevista concedida a Iara Barroca, Luft confessa: “sempre observei, e sempre me fascinaram as questões existenciais humanas, sendo as principais, para mim, relacionamentos amorosos (incluindo familiares), vida e morte, e o sentido de tudo que nunca encontraremos” (apud BARROCA, 2011, p. 316).

3.5 “A RAINHA EXILADA”

“A Rainha exilada” era como o Anão chamava a mãe da médica, uma mulher que devido ao vício em álcool não consegue exercer a função social que sua condição de mulher e mãe exigia. Exilada do mundo em uma existência sem fundamento, era como a mãe da narradora é lembrada.

Como o próprio título do romance sugere, *Exílio* é a narrativa em que diferentes tipos humanos se encontram em seus exílios particulares representativos das marcas repressivas deixadas pela sociedade. Na produção narrativa, “todos os integrantes da Casa Vermelha padecem nostalgicamente de aflições que corroem lentamente seu ser [...]” (MELO, 2005, p. 53). É narrado em primeira pessoa, pela médica, uma mulher que se encontra em um estágio depressivo fruto de suas perdas. Após a separação, que a leva a abandonar o filho, ela inicia um novo romance, mas, no intervalo entre a saída do antigo lar e a transferência para a casa do novo amante, vai viver um tempo em um pensionato chamado de A Casa Vermelha, um sobrado antigo e lugar onde seu irmão Gabriel, que tem problemas psicológicos, vive com um enfermeiro.

A personagem principal, que rememora e analisa os fatos, não tem nome e, em toda a narrativa, será chamada pela profissão que exerce, de médica. Isolada de todos, exilada nesse espaço, ela começa a buscar por sua mãe, que já está morta, na busca, no inconsciente, pelo ser materno que corresponde à busca dos desejos reprimidos pelas convenções sociais e que geraram suas perdas. “Exílio é, portanto, uma descida ao subsolo ancestral, um regresso da narradora às suas origens, ao que foi reprimido” (COSTA, 1996, p. 124).

A profissionalização é um diferencial dessa personagem em relação às anteriores. O ser médica é uma construção identitária nesta narrativa. Em oposição a diversas mulheres

do contexto histórico dos anos sessenta, a personagem não está apenas restrita ao espaço do lar. Ela já adentrou o mercado de trabalho.

Zuleica Oliveira afirma que

A entrada significativa da mulher no mercado de trabalho, em particular da cômpute, a partir dos anos 70, representou a falência do modelo de família assentada na ética do provedor, criando, por sua vez, as condições para que a mulher pudesse modificar a sua condição de subordinação na família e na vida social. O acesso da mulher à esfera pública do trabalho permitiu a realização de outras mudanças, como o adiamento do casamento, a formação dos relacionamentos sem casamento, a dissolução das uniões, a maior permanência na condição de solteira, dentre outras (2002, p. 164-165).

Todavia, a profissionalização da personagem não é apresentada como uma possibilidade de liberdade, mas como mais um modo de aprisionamento. Enquanto profissional, ela deixa de exercer seu papel de mãe engendrado pelo modelo tradicional. A entrada no mercado de trabalho implica na perda de suas funções consideradas naturais, talvez aí esteja o motivo de o filho ter preferido ficar aos cuidados do pai depois da separação. Além disto, sua profissão é de médica obstetra, a profissional responsável em auxiliar no nascimento de novas crianças. “[...] as protagonistas exercem atividades profissionais, que acabam sendo abandonadas, agravando a crise existencial. A ordem patriarcal anula toda e qualquer possibilidade de realização que não a inserida no contexto doméstico” (XAVIER, 1998, p. 65).

Embora sua profissionalização ainda esteja ligada à ideia de cuidado e, especificamente, um cuidado com a maternidade, especialidade que é constantemente questionada na narrativa, ela não consegue se sentir bem em nenhuma das funções, talvez como uma projeção de sua formação, uma vez que sua mãe, que era uma alcoólatra, suicidou-se quando a filha era muito jovem. “Essa ruptura, provocada pela profissionalização, com os papéis tradicionais reservados pela sociedade patriarcal vai-se constituir a possível causa do desequilíbrio familiar” (COSTA, 1996, p. 125).

A questão da profissionalização da mulher aparece como um dado desestabilizador do equilíbrio familiar; obstetra dedicada à carreira, a protagonista é obrigada, muitas vezes, a abandonar marido e filho em função do trabalho. O sentimento de culpa, imposto pelo jogo cultural, contribui para a crise interior [...] (XAVIER, 1998, p. 69).

Assim como nas demais narrativas até aqui analisadas, Lya Luft, mais uma vez, a partir das divagações do inconsciente da médica põe em xeque as estruturas familiares

tradicionais que são caracterizadas como funcionais. Na literatura luftiana, “o questionamento do “eu” perpassa o das instituições familiares, sociais e dos vínculos com elas tramados” (MELO, 2005, p. 59).

As origens da personagem norteiam as fissuras familiares que marcam a sua vida e a de seu irmão. É na figura da mãe que se inicia a fenda. A constante lembrança do corpo materno e a rememoração das circunstâncias da morte representam a perda destes personagens.

A mãe da médica vai ser uma presença-ausência, visto que vivia embriagada, mas as duas crianças não tinham idade para compreender o seu alcoolismo, tanto que se acomodaram no seu corpo quando “A Rainha” foi encontrada morta. Foi uma das poucas vezes em que a mãe se deixou envolver pelas carícias das crianças, quando, na realidade, ela já estava morta. Sua ausência, pelo alcoolismo, não a deixava exercer a maternidade afetuosa e intimista. Seria, como Catarina, uma mulher decepcionada e confinada aos limites do lar e com a carga de cuidar dos filhos? Não se sabe: “a médica” era ainda pequena. “O que se destaca em *Exílio* é a transgressão da mulher, a começar pela figura materna, reafirmando a falência da família patriarcal já assinalada desde *Reunião de família*” (COSTA, 1996, p. 127).

A presença das crianças no leito de morte demonstra a busca de afeto, até mesmo no momento funesto, revelando a incipiente relação entre estes seres. Por toda a vida, eles buscaram a presença deste elemento de suma importância para a formação do eu: a mãe. A condição da mãe é constantemente escondida pelo pai. Assim, quando as crianças a encontram morta, não percebem o que está acontecendo. Para eles, ela estava dormindo, pois era uma mulher muito frágil como dizia o pai. “Implicitamente está aqui a figura patriarcal tentando salvar as aparências, tentando fazer sobreviver a instituição familiar falida, o seu lugar, o seu prestígio” (COSTA, 1996, p. 127). O pai esconde a condição de alcoólatra da mãe não para protegê-la, ou para proteger as crianças, mas para proteger a si próprio. Proteger o seu lugar de poder.

Todos os problemas que circundam a constituição familiar são apresentados nos relatos da narradora: a orfandade materna dos dois irmãos; a constituição do sujeito feminino no espaço de um internato, onde ela procura, em uma freira, o afeto de mãe; o casamento e sua dissolução; o direito sobre o filho, quando de sua separação conjugal; o início de uma nova relação; a relutância do namorado em se unir a ela; seu exílio; e sua conscientização.

Assim como a médica é uma exilada, outras personagens femininas também são apresentadas na narrativa nesta mesma condição. Também não são nomeadas: todas são caracterizadas pela sua aparência física. Por haverem transgredido, em algum momento, as

normas culturais, estes seres são exilados socialmente. Transgrediram pela escolha sexual, pela deformidade física, pela culpa da traição do cônjuge, dentre outros motivos. No decorrer da narrativa,

mais uma vez o leitor vai deparar com uma legião de perdedoras, com o mais curioso painel feminino criado por Lya Luft, pois trata-se agora de mulheres anônimas, exiladas da família e da sociedade, esmagadas pelas jogadas culturais e estigmatizadas por aquele destino que advém da própria cultura (COSTA, 1996, p. 124).

O Anão, criação imaginária da médica nesse contexto de isolamento, é a válvula de escape da narradora. Através dele, ela extravasa o desejo de acolhida materna reprimido com a morte da mãe. “Como símbolo das forças obscuras do inconsciente do narrador, como personificação do inconsciente, o Anão é um ‘homenzinho deformado’, e o grande objeto de desejo” (COSTA, 1996, p. 131). Ele representa o outro eu da personagem, sua segunda face. Assim como Alice duplica sua imagem no espelho transfigurando a Alice Alada para questionar o sistema patriarcal, a médica tem no Anão esta outra face do seu eu que tem por objetivo por a nu as relações sociais em que está inserida. O Anão é quem reorganiza as memórias da personagem e evidencia que seu estado depressivo é fruto dos desejos maternos reprimidos na infância.

Novamente é o sistema patriarcal que é desconstruído para por às claras suas fissuras que culminam em provocar perdas para as mulheres. Daí notar-se que as personagens descritas por Lya Luft devaneiam em suas memórias depois de algumas perdas significativas que as levam ao universo do inconsciente e, simultaneamente, ao questionamento do social, uma vez que o eu se constrói no contexto do social e do cultural.

Conforme Cláudia Castanheira:

As relações amorosas e conjugais são amplamente problematizadas nas narrativas ficcionais de Lya Luft, onde se apresentam tanto mulheres separadas de seus maridos quanto mulheres vivendo casamentos infelizes. Em alguns casos, a separação deflagra uma vivência de desestabilização emocional tão intensa quanto dramática, ensejando o retorno às origens da vida, à infância e à relação com os pais, quando as camadas emocionais mais profundas são visitadas, em busca de recompor a inteireza do ser (2010, p. 74).

A separação é o detonador do processo de rememoração desta personagem. A sua nova condição exige uma mudança de ambiente que propicia todo o desenrolar das ações do inconsciente. A condição de exilada que o espaço da Casa Vermelha proporciona à

personagem funciona como um estímulo a mais para as suas indagações pessoais. Assim como Anelise, que precisou distanciar-se do marido e do lar para encontrar o seu eu, a médica o faz e, a cada novo questionamento, é encurralada pelos padrões culturais que denunciam sua má conduta enquanto mãe e enquanto mulher, o que justificaria ela não mais querer exercer a profissão e até mesmo perceber a traição do ex-marido.

Aparentemente, a personagem, ao se casar, constrói uma família com características funcionais, mas não consegue levá-la adiante. Vinda de uma família disfuncional desde sua origem, devido ao alcoolismo da mãe e ao controle social e cultural do pai, ela não se sente pertencente a esta conjuntura e às obrigações que esses espaços trazem. Daí se pensar na fuga dela da casa de Antonio, ao se deparar, mais uma vez, com a exigência de cumprir a função maternal, uma exigência que se estenderia por toda a existência do filho de Antonio, uma vez que a sua saúde exigia total cuidado.

3.6 “ESTE É O MEU TERRITÓRIO: DESENROLANDO FIOS, TRAMANDO NOVAS URDIDURAS...”²⁵

Lya Luft, depois de um período sem escrever narrativas longas devido a perdas pessoais, como a morte do então marido, Hélio Pellegrino, retorna, em 1994, com o romance *A sentinela*. A obra representa uma reviravolta na temática que vinha sendo desenvolvida pela autora. Ela ainda traz a mulher como personagem central da narrativa, mas a apresenta sob um novo olhar. Mais uma vez, a família e o lugar da mulher dentro do sistema familiar são o pano de fundo para a discussão, no entanto, nesta produção discursiva, a mulher deixa de ser vítima ou alguém submisso e secundário do sistema sociocultural vigente e passa a dialogar com este em um processo de resistência.

Desde *As parceiras* até *Exílio*, as mulheres focadas por Lya Luft apesar de terem uma força representativa muito grande, são apenas vítimas das construções culturais. Por terem sido engendradas dentro do modelo familiar vigente não têm voz nem forças para se desvencilhar do modelo e só quando fazem a rememoração de seu caminho e do da família que as engendrou, tomam consciência de sua insatisfação e frustração. Entretanto, em *A sentinela*, o lugar secundário da mulher dá lugar a uma perspectiva de empoderamento.

Seus romances são bem contextualizados dentro do tempo histórico do país e seguem a desconstrução da família e os fracassos dos casamentos até então. Nora é uma

²⁵ LUFT, 1994, p. 15.

mulher do tempo atual e se empodera para conquistar a liberdade das amarras sociais e poder tecer sua própria história. Com isto, não se está afirmando que as demais personagens construídas pela autora até esse momento não tenham resistido às regras impostas pela tradição, mas elas só começam a tomar consciência no momento de uma grande crise. Apenas em *A sentinela*, o processo de resistência não é velado ou mascarado: as insurgências são postas mais em evidência pelo discurso.

Nora, com a arte da tecelagem, percebe que pode controlar seu destino e tomar as rédeas de sua vida. E isto é possível em função de a tecelagem possibilitar uma nova perspectiva de vida muito além do que a sociedade impõe a mulher. Como ela mesma diz, o atelier “é meu território: desenrolando fios, tramando novas urdiduras; é como destapar um furo pelo qual eu mesma me escoasse para elaborar o que espera ser modelado” (LUFT, 1994, p. 15). Enquanto se prepara para a inauguração de seu atelier de tecelagem, inicia um processo de rememoração de sua história e, simultaneamente, da história de sua família. Marcada pela tragédia, a família de Nora, durante a sua infância, vai se desestruturando. Com a morte da irmã, do pai e o isolamento da mãe, respectivamente, ao longo do tempo de infância e adolescência, a personagem vai perdendo seu referencial familiar e se torna cada vez mais dependente emocionalmente daqueles que ainda a rodeiam, como Olga, João e Henrique.

Em *A Sentinela* há um movimento de progressão da personagem. Nora passa da condição de mulher emocionalmente subjugada para a representação da mulher criadora e livre. Livre das amarras sociais que a condicionavam e a aprisionavam emocionalmente. E esta liberdade é conquistada com o processo de criação, que consiste em sua força de trabalho, uma vez que, ela descobre que “os padrões é que aprisionam” (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 14).

Ao falar sobre este romance, a escritora observa que

Nora, a personagem central, no meio das fatalidades todas, borda seus quadros, metaforicamente escolhe e dirige e combina fios e cores e desenhos. Mas só me dei conta disso quando o livro estava pronto! Foi a primeira vez que uma personagem minha ‘dava a volta por cima’. Como eu estava dando, depois de um momento muito sombrio de minha vida, seis anos antes (LUFT, 2011, p. 317).

Diferentemente das personagens criadas até então, em *A sentinela*, a autora não apresenta uma mulher que está entrelaçada no jogo da vida e da morte e que não tem

escapatória, mas uma personagem que, mesmo no tabuleiro de xadrez da cultura, consegue intervir em seu destino e desfazer as jogadas impostas pelas regras sociais.

As regras sociais são postas em xeque durante toda a narrativa. E ela já inicia a narrativa indagando acerca do lugar de poder do patriarca e o faz, destronando-o. “Com a precisão e a rapidez de um bisturi bem manejado, a lâmina maior encontrou os lugares certos, penetrou nos interstícios marcados e decepou a cabeça de meu pai” (LUFT, 1994, p. 11).

Assim como o patriarca de *Reunião de família* é um rei destronado, o patriarca de *A sentinela* é não só destronado, mas também decapitado. Segundo Castanheira:

a morte de Mateus é a representação da própria queda dos sistemas sociais, mais diretamente da família nuclear burguesa, que reflete o estado de cultura do sistema e dentro da qual o pai de família sempre encarnou o papel de ‘cabeça’, a posição mais elevada de comando do microssistema familiar burguês (2010, p. 67).

A família é desconstruída a partir da queda de seu símbolo fundante, a figura paterna. A narrativa já se inicia com a morte desta personagem, ou seja, com a queda do símbolo da lei e poder.

Quando corta a cabeça do pai, Lya Luft desfigura simbolicamente a Lei, a Ordem, a Origem da Verdade, o *logos* que ele representa dentro do sistema de representação de nossa tradição filosófico-humanista ocidental, sistema que Jacques Derrida denominou de falocentrismo (CASTANHEIRA, 2010, p. 68).

A queda da figura do patriarca simboliza, também, a perda das referências familiares para Nora. E “[...] os conflitos de Nora decorrem fundamentalmente da dificuldade de adequar-se aos parâmetros atípicos de sua organização familiar, que remetem ao desmantelamento da estrutura padrão da família nuclear burguesa” (CASTANHEIRA, 2010, p. 66).

Com a morte de seu pai, a mãe, que já era distante de sua filha Nora, se distancia ainda mais. Ela é uma presença que simboliza uma ausência, uma vez que, durante toda a narrativa, a personagem vai buscar a afetividade negada por Elza, sua mãe, em outros espaços.

O núcleo familiar de Nora fecha-se com Olga, a meia-irmã mais velha por parte de pai, uma mulher que destoa do conjunto das personagens femininas do romance devido ao seu notável equilíbrio emocional, uma consciência

iluminada que atua como uma espécie de superego da protagonista (CASTANHEIRA, 2010, p. 66).

A predileção de sua mãe por sua irmã mais velha, Lilith, faz Nora se sentir rejeitada e distanciada da mãe. Com a morte prematura de Lilith, que se suicida, esta rejeição fica mais acentuada. É em torno desta castração provocada pela ausência ou da mínima afetividade materna que a construção do eu da personagem se desenvolverá.

Elza apresenta uma predileção por Lilith, que é vista pela mãe como a mulher ideal, todavia, como seu próprio nome propõe, Lilith é a oposição da mulher idealizada pela tradição. Como sempre é comum na produção de Luft, ela retoma o simbólico dentro da história cristã ocidental, refazendo e ressignificando os símbolos de Lilith (a primeira mulher de Adão, expulsa do paraíso pela sua rebeldia) e de Penélope, mulher de Ulisses, considerada a esposa fiel e paciente. Ou, como escreve Castanheira:

Como a personagem da Bíblia, a Lilith do romance – descrita pela narradora como quieta, dissimulada, insubordinada, de expressão perversa – não acata autoridades, não se permite dominar. E se a primeira foge para sempre para o deserto, a fim de fugir da dominação de Adão, a segunda abraça voluntariamente a morte física, desafiando o Deus-pai, o único que pode dar e tirar a vida, segundo um dos mais elementares preceitos morais cristãos (2010, p. 69).

Lilith é a representação de uma outra possibilidade de imagem feminina. Aversa à figura de Eva, que representa a total subjugação da mulher à dominação masculina, Lilith simboliza a mulher desviada, a encarnação do mal feminino dentro de uma cultura cristã. Dentro desta concepção de competitividade entre irmãs, Nora e Lilith representam polos opostos. Isto é:

No caso da mulher, o romance revela sua face utópica e, de certo modo, também mítica. Ao fazer de Nora uma espécie de Lilith às avessas, capaz de recontextualizar a própria história, perdoar o passado e lutar pelo seu processo de crescimento, em todas as dimensões da vida, Lya Luft faz da mulher do fim do século XX um ser humano despojado do estigma da dominação e da subjugação; uma mulher parida de sua própria criação/invenção e não da costela/esperma do homem/deus/pai. A autora redesenha, ou redefine, a alegoria da nova mulher, um ser nascido da acumulação de vivências e experiências, flagrada no ato do viver. (CASTANHEIRA, 2010, p. 77).

Nora, com a sua tecelagem, começa a reescrever a sua história e abre espaço para uma saída da mulher das amarras sociais. Ela apresenta uma postura libertária feminina, pois,

como propõe Lya Luft, “liberdade não significa não ter limites ou limitações: é sobretudo uma postura, é uma liberdade interna” (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 14). Se “toda a mudança de perspectivas no perfil do comportamento feminino e nos jogos das relações sociais e familiares redefine, por extensão, o tradicional papel materno” (CASTANHEIRA, 2010, p. 72), pode-se pressupor que a mudança de panorama da personagem representa uma fissura na tradição. E esta rachadura se inicia quando Nora começa a tomar as rédeas de sua vida e reescrever sua história, assim como reescreve diversas histórias ao tecer uma peça. E isto vai ser possível, a princípio, com a sua profissionalização.

A produção ficcional de Lya Luft se apresenta intimamente vinculada com o contexto histórico, social e cultural dos anos 80 e 90, no que eles trazem de questionamentos, revisão e desarticulação dos paradigmas tradicionais. (CASTANHEIRA, 2010, p. 65). A profissionalização que, em *Exílio*, funciona como um mecanismo de questionamento dos deveres tradicionais da mulher relativos ao lar é nesta narrativa que ganha significação, pois é a arma de emancipação da identidade feminina e o escape de seu único papel social até então.

Nesta obra, a profissionalização não é apresentada como um mecanismo de desvio da conduta feminina, mas como um mecanismo de libertação e ressignificação da identidade da mulher. A arte da tapeçaria se constitui em um condutor de seu destino, pois Nora percebe que pode tomar as rédeas de sua vida e não apenas se resignar a um lugar secundário e dependente. Nessa perspectiva, Castanheira afirma que,

Levada por uma profunda necessidade de auto-renovação, Nora parece encontrar uma solução conciliatória ao comprar a casa que foi de seus pais e fixar lá a sua empresa de tecelagem, a ‘Penélope’. O trabalho de tapeçaria reverte-se numa metáfora do fio narrativo com o qual refaz, ponto a ponto, as teias da própria vida, agora tecida sob novas tramas.

[...]

Desse modo, Nora inventa uma nova ordem de valores para a família e para si mesma. É como se a antiga casa, que por tanto tempo abrigou seus conflitos, temores e sofrimentos, fosse um tecido velho, esgarçado, que precisasse ser recriado com os fios sutis de uma nova consciência. (2010, p. 70).

Diferente de Penélope da tradição grega, Nora, à noite, não desfaz os trabalhos feitos durante o dia, mas desfaz o novelo de sua história familiar para ter fio suficiente para reescrevê-la. Com o desmantelamento da sua família, a personagem passa a viver em um ambiente familiar disfuncional, mas, quando se casa com Jaime e tem Henrique, seu único filho, encontra a possibilidade de iniciar uma família funcional, aos moldes do modelo burguês. Todavia, ela não se sente pertencente àquele espaço; não se identifica com a

condição de esposa e mãe, com esta vida simples, cumprindo com as suas obrigações sociais e culturais, tendo apenas Henrique como motivo para viver.

No entanto, é só com a morte do marido que ela percebe que viver só com o filho e a controlá-lo excessivamente, não a satisfaz. Quando jovem, Henrique, diante dos excessos de cuidados da mãe e de sua vontade de ser músico e de ter liberdade, sai de casa e vai viver sozinho. Com a saída do filho do espaço materno e as experiências com João das Minas, namorado da adolescência com quem reinicia um romance, Nora é obrigada a reestruturar a sua vida. Isto a estimula a procurar uma atividade que a ocupe, o que a leva à profissionalização e à reconfiguração de toda a sua vida.

Dentro do universo contextual de *A sentinela*, Henrique encarna, sob a lógica pós-moderna, o sujeito da diferença “[...] e é afrontando a identidade legitimada pelos centros de poder, em busca de construir a sua própria identidade, que Henrique acaba impulsionando Nora a fazer o mesmo” (CASTANHEIRA, 2010, p. 74).

Agora, ela deixava de ser a filha, esposa ou mãe para ser Nora, a tecelã. É como se ela passasse a ter uma existência social. Uma existência que o contexto familiar e as normas retiram da mulher.

3.7 “EU QUERIA CONSERTAR O MUNDO”²⁶

A narradora, Dolores (Dôda) é uma mulher bem escolarizada que resolver fazer a faculdade de direito o que lhe garantiu uma vaga em um escritório de advocacia. Em seu trabalho, ela dava ênfase ao Direito de Família. Nesse ramo de sua profissão, ela diz o que almejava: “eu queria consertar o mundo” (LUFT, 2012, p. 78). Ela acreditava que consertaria o mundo porque julgava que os problemas sociais estariam apenas mergulhados nas famílias.

Dôda, Dolores, a protagonista de *O tigre na sombra* é uma mulher forjada dentro dos padrões burgueses da contemporaneidade: bem sucedida profissionalmente, esposa dedicada e mãe cuidadosa. Ela se encontrava emoldurada no modelo ideal de família e representava o ideal de mulher almejado atualmente. Todavia, a descoberta da traição do marido com a sua irmã desconstrói a pintura familiar idealizada que construíra e a leva a repensar o seu lugar social. Assim, a narrativa é um convite “à reflexão sobre o que significa ser mulher, em meio a uma sociedade patriarcal em declínio, porém que nega até o fim as

²⁶ LUFT, 2012, p. 78.

mudanças inevitáveis que o movimento da história produz” (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 3).

O tigre na sombra traz, novamente, em uma narrativa desenvolvida pela própria personagem, a história de Dôda, Dolores, uma deficiente física que nasceu com uma perna menor que a outra, filha mais nova de um contador e uma dona de casa. Novamente, aparece o conflito da competição entre duas irmãs e a preferência da mãe por uma delas. Dôda passa toda a sua vida buscando a afetividade da mãe que não a aceitava por sua deficiência, mas venerava a filha mais velha, Dália.

Assim como em *A sentinela*, nesta narrativa, a personagem também vive as desventuras da rejeição materna; uma rejeição que causará marcas profundas na construção do eu de Dolores; uma rejeição que, alimentada pela autorrejeição devido ao seu problema físico, leva a personagem a buscar a realização profissional como única possibilidade de enquadramento sociocultural. Sendo manca, a personagem não pensava em casamento, pois sua condição era uma marca limitadora.

Mesmo com os avanços e conquistas já alcançados pelas mulheres e o desenvolvimento socioeconômico da sociedade, o casamento ainda é visto como primeiro objetivo da vida da mulher. Uma mulher só pode carregar a definição totalizante do ser mulher se tiver o foco no casamento e na prole. Ou seja, mesmo com as grandes mudanças ocorridas na sociedade, alguns conceitos socioculturais se mantiveram. Diante disto, resta a Dôda buscar outra realização fora do casamento, pois suas possibilidades de realizá-lo eram remotas. “Dôda segue seu drama inconformada com sua deficiência, a qual, além de fadá-la a jamais poder realizar algumas atividades, fazia com que não quisesse executar as demais” (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 7). Como a personagem também não desfrutava da beleza da irmã Dália, ela recorre ao que lhe é mais característico: a inteligência.

Sendo bastante inteligente, Dôda se dedica aos estudos e chega à universidade, mais especificamente, ao curso de Direito. Além da realização profissional e pessoal no exercício do Direito, Dôda espera encontrar a solução para os problemas familiares dos outros e resolver, inclusive, o problema de sua família. Pensando nisto, ela afirma:

Direito de Família, minha paixão, minha ilusão de que conseguiria esclarecer aflições que testemunhava durante o curso e no estágio. Imaginava ajudar casais destroçados e crianças dilaceradas a encontrarem um meio-termo entre a destruição e a submissão, acalmar mulheres vingativas e homens aturdidos, mulheres esmagadas e homens cínicos, crianças e adolescentes perplexos (LUFT, 2012, p. 78).

A família de Dôda aparentemente é uma família no molde burguês tradicional. Logo, pode ser considerada uma família com características funcionais, uma família na qual todos os membros desempenham seus devidos papéis e são realizados e afetivamente ligados. Todavia, não é isto o que acontece. A família da personagem apenas está enquadrada no modelo ideal, mas não apresenta uma estrutura sólida.

A perspectiva de uma narrativa engendrada entre o final do século XX e o início do século XXI cria a ideia de uma imagem diferenciada das outras estruturas familiares. Com a pós-modernidade, é possível notar novas reconfigurações nos arranjos familiares, todavia, em meio a estas, que dão margem a perfis familiares diferenciados, ainda há a perpetuação de estruturas tradicionais com novas roupagens ou elementos de controle diferenciados. Neste sentido, pode-se dizer que a pós-modernidade não dá fim à estrutura patriarcal, mas apenas a aperfeiçoa. Isto é:

O sistema patriarcal enquanto um sistema em decadência na contemporaneidade busca manter-se, apesar das profundas transformações ocorridas na sociedade. Como pudemos vislumbrar na figura da mãe de Dôda e Dália, este sistema é por vezes sustentando contraditoriamente por grupos que deveriam reivindicar seu fim, no caso as mulheres. Isto ocorre devido ao fato de que tradição e ruptura formam o ambíguo movimento da história, ora busca-se o novo, ora sustenta-se o velho (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 10).

A maioria das relações familiares, principalmente as estruturas familiares oriundas da classe média são marcadas pelas construções tradicionais, com o diferencial de a mulher, devido às conquistas alcançadas com muita luta, agora apresentar um papel um pouco diferenciado. Elas já representam uma força econômica no espaço familiar, algumas chegando à condição de chefe de família. Entretanto elas adquirem mais espaço, mas não deixam de exercer as funções que lhes foram estabelecidas anteriormente. Assim, as mulheres passaram a acumular funções dentro do contexto familiar. Como observa Oliveira:

O acesso a níveis mais elevados de escolaridade proporciona valores, interesses e aspirações diferenciadas, que acabam influenciando nas pautas conjugais e reprodutivas. São as mulheres mais escolarizadas que apresentam uma gama maior de opções fora de casa, que têm uma maior propensão para ingressar no mercado de trabalho e que reúnem, por outro lado, condições mais amplas para questionar o seu papel de subordinação na vida social e, em particular, os papéis hierarquizados dos homens e das mulheres no interior da família (2002, p. 165).

Dôda é a representação dessa mulher pós-moderna que vive entre as obrigações consideradas naturais e a nova configuração que o mundo exige da mulher. A perspectiva de uma multimulher: feminilizada e feminista. Feminilizada é utilizado aqui no sentido de uma construção da mulher de acordo com os ditames tradicionalistas, uma mulher frágil e voltada para o lar e a maternidade. Feminista é construído no sentido político do termo, ao se pensar na mulher que já busca a realização de seus desejos pessoais como a profissionalização e a ascensão no campo profissional.

Durante muito tempo, a personagem vive a encarnação da feminilidade. Segue todas as regras impostas pela sociedade e é, severamente, controlada pela figura materna. Quando se casa, esta condição se estabelece de maneira mais significativa, uma vez que o casamento não era uma realidade pensável pela personagem. Depois de casada, ela se estabiliza como o ideal de mulher dentro de um lar patriarcal contemporâneo. Uma esposa e mãe dedicada ao lar e, simultaneamente, boa profissional.

Esse lar, dotado de harmonia e felicidade, reflete ainda o sistema patriarcal, ao passo que a personagem passa a se sentir completa quando atinge algo que lhe fora indicado como o correto para uma boa mulher, mas que ela jamais poderia alcançar devido a sua deficiência, não apenas a física, mas principalmente aquela que diz da sua não aceitação em relação às exigências que a tradição impõe às mulheres. O casamento ainda assinala a tentativa de Dôda de demonstrar a sua mãe que, embora dotada da deformidade física que lhe rendeu um lugar de exclusão durante toda a sua vida, ela ainda era capaz de despertar afetos nas pessoas (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 9).

A traição do marido com a irmã, no entanto, leva a personagem a uma mudança de perspectiva. A partir deste momento, ela transita da fase feminilizada para a fase feminista: a fase de questionamento dos modelos tradicionais de ser mulher e mãe, como constata Oliveira, Coqueiro e Fernandes:

O duro golpe sofrido reforça em Dôda os sentimentos de exclusão marginalização, complexos de inferioridade e a antiga rivalidade não declarada existente entre ela e sua irmã pela atenção da mãe, que, mesmo reconhecendo que Dália traiu a irmã, defende-a dizendo que ela sofreu muito mais que Dôda, desde o nascimento do filho ciclope até as posteriores desilusões amorosas, ignorando os sofrimentos da protagonista. Ao final da história, Dôda e Dália podem finalmente se reencontrar, mesmo sem jamais terem se separado. A protagonista reflete sobre tudo o que viveu e percebe que sua trajetória, assim como a de todas as pessoas, foi marcada pelos afetos e desafetos, chegadas e partidas, mas que acima de qualquer coisa é necessário existir, fazer-se presente, mesmo não obtendo a aprovação de todos (2013, p. 9).

Ela percebe que a afetividade que tanto buscava da mãe era um ideal construído pela cultura que jamais conseguiria, pois ela não representava o modelo idealizado pela figura materna. Assim, percebe-se nela:

uma recusa (como forma de autodefesa) daquilo que lhe é imposto enquanto normas de conduta ou, ainda, como valores morais os quais, segundo a lógica tradicional, seriam traços intrínsecos do ser feminino. Assim, a personagem sofre por não aceitar que lhe imponham uma forma de ser que a torne digna de sustentar o status feminino. Esta imposição desvela a falácia contida na percepção de que, de acordo com o sexo, somos masculino ou feminino, ou seja, voltando à máxima de Beauvoir, não se nasce mulher e sim torna-se, pois são os valores construídos historicamente pelos sujeitos que vêm delegar aos sexos seus papéis sociais e, assim, quando alguém busca subverter tal lógica é colocado à margem, como ocorre com Dôda (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 7-8).

Dôda passa a vida buscando o afeto da mãe e culpando-se por ter nascido manca. A mãe, por sua vez, projetava toda a atenção e dedicação em Dália, filha mais velha que era bela e perfeita como a flor que seu nome representava. A mãe projetava nesta filha os desejos pessoais, como a vontade de se tornar uma bailarina. Nesta perspectiva, ela era vigilante e controladora da rotina diária da menina e, posteriormente, da mulher. A mãe calculava cada passo dado por Dália, pois ela tinha que se comportar como uma mulher para que, no futuro, conseguisse um bom marido. Para Dôda, a mãe não via perspectiva de casamento, mas ainda indicava como a filha deveria se comportar, pois era uma mulher de família.

A figura da mãe enquanto dominadora do lar é uma proposta de subversão aos padrões patriarcais, porém a mesma é paradoxalmente uma perfeita representação dos valores deste sistema, visto a forma como obriga suas pequenas filhas a buscarem, em cada ato, reproduzirem aquilo que é esperado de uma mulher de acordo com os padrões tradicionais. (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 7).

Da mesma maneira que Frau Wolf representava o poder na família Wolf, a mãe de Dôda também representa o poder na família da personagem. Diferentemente da avó de Guísela, que era viúva, ela não é a matriarca, mas exerce esta função, isto é, deve cuidar e propiciar a educação exigida pelas normas, uma vez que o destino da mulher é o casamento ou, no caso de Dôda, não se desviar da educação, mesmo que não tenha no futuro um casamento, visto que ela é uma “moça de família”.

O pai de Dôda exercia sua função de provedor e, com relação às filhas, era silenciado pela autoridade da esposa. Enquanto símbolo do patriarcado, a mãe da personagem

é o agente da violência simbólica em relação à filha mais nova, Dôda, e a mão condutora das normas no caso da filha mais velha, Dália. Diante do exposto, é plausível pensar que nesta família, tem-se:

uma complexa relação entre estas três figuras femininas, todas diferentes umas das outras. Temos, na figura de Dália, o ideal feminino, ao menos enquanto esta busca obedecer aos ensinamentos de sua mãe. Em Dôda, temos a figura da subversão oriunda do forte sentimento de raiva consigo própria e com sua sina, que acaba por agir de modo a não corresponder com as expectativas dos outros, por julgar-se incapaz de tal feito. Já a figura da mãe representa a sociedade patriarcal em seu declínio: independentemente das adversidades, como por exemplo, ter que se sujeitar a uma vida de dama de classe média decadente, sendo apenas a esposa de um simples contador, mas sem jamais se reconhecer como tal, desdenhando de todos à sua volta, principalmente dos familiares de seu marido, que detém poder aquisitivo maior que o do irmão, mas que, para ela, seriam sempre ‘gente tosca e vulgar’ (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 7).

Três mulheres. Três perspectivas diferentes do ser mulher em um contexto familiar. Sujeitos oriundos de “um lar marcado ainda pelos resquícios de uma educação patriarcal, onde aquilo que foge ao feminino não é permitido a uma menina, ou ainda, a uma mulher” (OLIVEIRA; COQUEIRO; FERNANDES, 2013, p. 4).

3.8 “UM TOQUE MAIS BRUSCO, TUDO SE ESTILHAÇAVA”²⁷

A família e, em especial, a constituição da família patriarcal com seus papéis bem demarcados é o foco de discussão da produção ficcional de Lya Luft. A partir do lugar ocupado pela mulher na família, a autora questiona as normas socioculturais que atribuem valores e regras para o comportamento feminino. Para tal intento, levanta questionamentos relacionados aos cuidados, à maternidade, à afetividade, à construção do eu, à sexualidade, entre outros. Entretanto, independente do foco temático utilizado no discurso narrativo, é possível notar que há sempre um espaço físico que é usado metaforicamente como o espaço de representação dos jogos patriarcais das e nas famílias.

Os espaços onde se desenrolam as narrativas são elementos importantes para a compreensão das reflexões de Lya Luft. São, também, as metáforas dos contextos familiares. O chalé da família de Anelise, o casarão de Guísela, a casa simples da infância de Alice, o casarão de *O quarto fechado*, a Casa Vermelha de *Exílio*, a casa da família de Nora e a casa

²⁷ LUFT, 2011, p. 34. A personagem Alice, de *Reunião de família*, compara a família a um espelho, um espelho sem moldura que poderia se estilhaçar a qualquer momento.

de Dôda são símbolos familiares. As rachaduras, a atmosfera do tempo antigo constituem as fissuras que estão à mostra nos sistemas familiares. Para Castanheira, existe uma analogia simbólica que ela chama de casa/família. Segundo esta autora, “de um modo ou de outro, todas as narrativas de Lya Luft têm como origem comum o espaço da casa [...]. A casa se torna, então, o *locus* de renovação da personagem” (2010, p. 70).

É no espaço do lar que as estruturas familiares são construídas e é nele também que estão presentes as fissuras. As fissuras do contexto família se mesclam às fissuras das estruturas do lar. As rachaduras do chalé e dos casarões, expostos por Lya Luft, são configurações das rachaduras pessoais das personagens.

Os romances de Lya Luft abordam a desmontagem, as transgressões familiares. Famílias que estão sempre no limite da opressão, da loucura, da dor. Como se fossem marcadas por um determinismo, as famílias luftianas apresentam filhos de famílias desajustadas que formarão famílias também desajustadas, vivenciarão relações fadadas ao fracasso e não se realizarão afetivamente.

Ao refletirem sobre as vivências espaciais nas narrativas luftianas, Juliana Camana e Vanessa Vendruscolo dizem que:

O espaço privado é altamente valorizado na sociedade contemporânea. Na modernidade o quarto não é só um lugar físico, mas um lugar psicológico, uma metáfora de um lugar idealizado para evadirmos do que acontece a nossa volta. Dentro do quarto o indivíduo busca um sentido para a vida e se reconhece como sujeito (2010, p. 4).

A representação do quarto é marcada em *O quarto fechado*, mas sua simbologia também está presente nas demais obras. O privado é de fundamental importância para as mulheres, visto que elas, durante muito tempo, ficaram restritas a este espaço. Assim, as suas inquietações se desenvolveram em torno deste lugar que é também um lugar de enunciação. Daí se pensar na comparação que é estabelecida nas narrativas entre os espaços privados, a casa e a família. A estruturação da família se mescla à fundação do espaço doméstico e seu posterior desmantelamento também se mescla à ruína do espaço físico. Ou seja, à medida que as marcas vão sendo deixadas na família e a idealização do modelo familiar vai sendo desconstruído, as casas vão sofrendo rachaduras e sendo tomadas pela vegetação local como um câncer que corrói silenciosamente sua estrutura.

A decadência da família patriarcal se constitui na decadência de seus casarões e chalés de veraneio, visto que esta é uma arquitetura que corrobora para a sua normatização. Diante disto, as novas mudanças sociais e arquitetônicas exigem uma nova reconfiguração do

patriarcado. Reconfiguração que é questionada por Dôda quando se percebe mergulhada nas suas infelicidades de querer seguir à risca as regras sociais. Sendo uma insurgente e impondo a sua insatisfação diante da normatização, ela se mostra uma mulher liberta das amarras sociais embora, com o casamento, volte a ser aprisionada sem perceber. A percepção de sua condição só vem com a descoberta da traição do marido, momento no qual a personagem se vê envolta em uma reconfiguração dos padrões femininos que se constituíam muito mais aprisionantes, pois exigiam dela muito mais funções.

Seguindo a mesma perspectiva, Elódia Xavier afirma:

Os romances de Lya Luft e, sobretudo, *Reunião de família*, apontam o casamento e o contexto familiar como causas da loucura, morte e perdas sofridas pelas mulheres; a lei do pai dita as regras do jogo social, restando às personagens femininas a acomodação aos papéis impostos. A ruptura é punida com a marginalização e o exílio. Mas a família, mostrada como instituição falida e fonte geradora de conflitos e repressões, para Lya Luft, na década de 1980, é, tragicamente, o beco sem saída (1998, p. 70-71).

As mulheres das narrativas ficcionais de Lya Luft não têm escapatória do destino maternal. Forjadas pela cultura ocidental e androcêntrica, que atribui à mulher a função da maternidade como princípio natural, as mulheres estão marcadas em suas subjetividades. Não apenas a família aprisiona a mulher, mas ela também estabelece a maternidade como a realização plena do ser mulher. A mulher só passa a ser um sujeito quando se torna mãe o que se realiza com o casamento. “A autora emprega as categorias do lúdico e do grotesco para tornar visíveis as distorções do sistema de gêneros, marcado pela desigualdade e assimetria. No jogo do poder aí representado as mulheres são perdedoras” (XAVIER, 1998, p. 71).

Portanto, há uma diferença entre uma família burguesa e uma família tradicional e patriarcal brasileira. As famílias das personagens são, muitas vezes, mostradas em livros, em análises teóricas, mas nenhum destes formatos dá conta da relação da personagem principal com sua própria família. O que essas personagens desejam? Uma família sem contradições? Uma família que dá suporte à narradora? Quando suas personagens resolvem e analisam o passado, percebe-se que há a intenção de demonstrar uma relação entre os dramas das personagens principais e a desmontagem da família idealizada. A autora conduz o leitor a constatar que não existe uma família ideal, como desejam as personagens, e que a realização do papel delineado para a mulher não é suficiente.

As primeiras personagens encontram na loucura ou no suicídio sua única salvação. As últimas personagens apresentam possibilidades de saída, no entanto, elas apenas

assinalam possibilidades de fuga para as mulheres, com a independência financeira, mas não atribuem uma solução. E as fugas só emergem com o fracasso do casamento. Como alerta Lya Luft, “os padrões é que aprisionam” (LUFT apud MORGANTI, 2006, p. 14).

CONCLUSÃO

A produção de Lya Luft se abre para várias perspectivas de análise. A minha proposta foi tentar deslindar os limites impostos às mulheres por sistemas familiares, seja da família patriarcal seja do modelo burguês. Em ambos, a função de reprodutora e cuidadora da prole, através do casamento, era sua principal condição. Mas este papel, que era engendrado desde criança, para a menina, tolhia e limitava qualquer outro desejo das mulheres. As meninas perfeitas e bem comportadas seriam o ideal de mulher dentro da sociedade para o sucesso da sua família.

As narrativas ficcionais da autora se enquadram no contexto histórico do início do século XX, período no qual as diferenças sexuais eram bem acentuadas. O casamento é a única perspectiva para as mulheres. Estar casada era o que assegurava o futuro desses sujeitos.

Nesse sentido, é ressaltada pela sociedade a necessidade das mulheres serem bem comportadas e preparadas para o casamento. A perspectiva de uma profissionalização destas mulheres é vista como desnecessária, pois a “boa mulher” era aquela que se casava, tinha filhos, cuidava do lar e ainda agradava o marido. Isto, porém, não significa que elas não eram escolarizadas. Ao contrário, todas as mulheres descritas por Lya Luft em suas narrativas ficcionais eram escolarizadas, mas, para elas, bastava apenas saber ler e escrever. Propiciar algo além disto só em situações atípicas, ou em contexto em que o casamento fosse quase impossível. É o que acontece com Dôda, narradora-personagem de *O tigre na sombra*. Por ser manca, a possibilidade de encontrar um marido é quase surreal para a personagem, assim, ela busca a profissionalização, especificamente, a função de advogada da área do Direito Familiar, como fonte de realização. Da mesma forma que Nora só descobre o prazer e a realização pessoal com a tecelagem depois de ficar viúva, perder o controle sobre o filho Henrique e decepcionar-se amorosamente com João das Minas.

Todas as personagens são criadas para serem esposas e mães. Desde suas infâncias é ressaltada a importância de a mulher ser uma boa dona de casa, esposa submissa e mãe dedicada. Ou seja, elas precisavam se anular como sujeitos, assim como fez Maria das Graças Wolf, mãe de Guísela, de *A asa esquerda do anjo*, que assimilou toda a cultura do marido, negando a sua, para que pudessem ter uma família funcional.

As mulheres não queriam, nem precisavam ser mais nada além do que sua condição de mulher já impunha. Elas estavam sendo engendradas para serem filhas de alguém, esposas de outro, mães de seus filhos.

No entanto, as famílias de Lya Luft já apresentam mães que, por algum motivo, não se encaixam em suas funções. É através das memórias de filhas ou netas que fica exposto o fracasso, seja pela morte de um filho seja pela impossibilidade de os ter. A constatação de seu fracasso obriga suas personagens, na crise, a refletirem sobre a limitação de suas vidas.

Acompanhando o tempo que vai desde o final do século XIX – quando se fundam as aldeias e cidades de imigrantes alemães que trazem suas configurações patriarcais e o desejo de manter todos unidos dentro de uma mesma cultura –, até o início da contemporaneidade, com suas famílias nucleares, urbanas, a autora traz um panorama do engendramento da educação da mulher e de sua não inserção, por viver em um espaço doméstico, na sociedade. Do aprisionamento ao lar e de uma vaga insatisfação não nomeada até a compreensão de que é necessário tomar sua vida em suas mãos, os romances vão desafiando as amarguras, as frustrações de personagens. Mulheres que, diante da crise, preferem a morte, como Catarina, avó materna de Anelise narradora-personagem de *As parceiras*, a própria Anelise e a médica de *Exílio*.

Mergulhadas em suas funções sociais historicamente construídas, as personagens de Lya Luft sofrem por não cumprirem com seus destinos de esposa e mãe e por não aceitá-lo. Diante dos padrões que aprisionam, elas formam uma legião de perdedoras.

Entretanto, existem também aquelas que conseguem, conscientemente, ressignificar seus lugares dentro de uma sociedade limitadora como, por exemplo, Nora, protagonista de *A sentinela*, e Dôda (Dolores), narradora-personagem de *O tigre na sombra*. Estas, mesmo como perdedoras, se enquadram na condição de vítimas. A ideia de vitimização da mulher que nada pode fazer diante das fatalidades e regras da sociedade é reconfigurada na concepção de uma mulher que luta por seu espaço e pode escolher o seu destino.

Pela leitura dos vários romances da autora, pode-se ver que a crise existencial que leva as personagens a tomarem a atitude de tirar a própria vida, quando não veem solução para sua existência por estarem totalmente destituídas de identidade ou saberem que falharam em seu papel perante a sociedade, é característica apenas das primeiras narrativas luftianas. Nas duas últimas narrativas analisadas, fincadas em outro momento histórico em que a mulher já encontra outras possibilidades de realização, mesmo que sua formação/engendramento seja a mesma das personagens anteriores, parece que a autora encontrou uma possível saída para estas mulheres reprimidas e subservientes. A família, o cuidado, os filhos, apesar de estarem no centro da reflexão narrativa, não se encerram com a morte da personagem, mas com uma pequena possibilidade de mudança de sua condição de mulher.

Em todas as narrativas em primeira pessoa, Lya Luft narra uma estória diferente, mas mantém um elemento, neste caso, as personagens femininas. Mesmo em *O quarto fechado*, cuja narração é em terceira pessoa, a todo momento a palavra é dada à protagonista, ou as situações são descritas sob sua perspectiva. Mulheres que se constroem em uma família disfuncional, mas que almejam uma família funcional e que acreditam que esta funcionalidade depende apenas do cumprimento de sua função na família. Diante da família da personagem que é disfuncional existe a percepção de uma possível idealização de como deve ser a família. Para a personagem, se esta idealização não se realiza é por sua culpa. Daí a crise.

A análise cuidadosa das narrativas luftianas aqui trabalhadas permite concluir que a família funcional não existe. Ela é um ideal inatingível. Todas as famílias, de certa forma, apresentam disfuncionalidades. Para alguns membros, essa disfuncionalidade passa despercebida, para outros, ela é mais opressiva. E esta opressão será sentida diferentemente, de acordo com sua colocação no contexto familiar e, inevitavelmente, conforme seu papel sexual.

A mulher sentirá mais profundamente a opressão da disfuncionalidade familiar, pois ela percebe que a condição de filha, esposa e mãe não é suficiente para identificá-la. Ao contrário, esta identificação funcional é que a aprisiona.

Seja em um modelo familiar patriarcal brasileiro seja em um modelo familiar burguês, também brasileiro, que se diferenciam e se aproximam em diversos pontos, as personagens das narrativas ficcionais de Lya Luft não encontram em suas famílias e nas relações estabelecidas neste espaço institucional as respostas para a falta de identidade que a condição de mulher lhes impôs.

Elas desejam um modelo familiar que funcione, mas só encontram uma família disfuncional, cheia de contradições. Uma família que não lhes dá suporte, mas que exige posturas das mesmas, ou seja, uma certa performance social.

Ao rememorarem, as personagens de Lya Luft percebem que a mudança de perspectiva para os padrões impostos às mulheres só será possível com a desmontagem da idealização familiar. Nas construções narrativas, a autora não apresenta uma solução para o engendramento feminino, mas aponta para uma possibilidade de escape.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Neuma. Patriarcado, sociedade e patrimonialismo. **Soc. estado** [online], v. 15, n. 2, p. 303-330, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v15n2/v15n2a06.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

ALVES, Ivia. **Interfaces**: ensaios críticos sobre escritoras. Ilhéus: Editus, 2005.

ALVES, Ivia. Liberdade e interdição. **Pontos de Interrogação**, Alagoinhas, Universidade do Estado da Bahia, v. 2, n. 1, p. 119-134, 2012. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/volume2-n1/02-SUMARIO-revistaponti-vol2-n1.pdf>>. Acesso em: 6 ago. 2014.

ARIÈS, Philippe. **A história social da criança e da família**. Tradução Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AZZI, Riolando. Família e valores na sociedade brasileira numa perspectiva histórica (1870-1950). **Síntese**, n. 41, p. 87-109, 1987. Disponível em: <<http://faje.edu.br/periodicos2/index.php/Sintese/article/view/1908/2212>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

BAÊNA, Tomás. Espelho. In: FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA. **Léxico de Estética e Filosofia da Arte**. 2006. Disponível em: <<http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/espelho.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

BARRETO, Cintia Cecília. Através do espelho e o que Alice encontrou por lá: narrativa e narrador em *Reunião de família*. In: SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA NA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ), 2. **IberIc@l**, n. 22, 2005.

BARROCA, Iara. Entrevista Lya Luft. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 315-327, 2. sem. 2011. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?url=http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/download/4291/4437&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=M1YKVfyEDoSmNqCNg6AB&ved=0CBQQFjAA&usg=AFQjCNH0nHUqUHD36EsxeulDWq5ml3Uehw>>. Acesso em: 4 set. 2014.

BECHARA, Evanildo C. **Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras**: Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BORGES, Florípedes do Carmo Coalho. **Na contramão da história**: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3268/1/2007_FloripedesdoCarmoCBorges.pdf>. Acesso em: 02 set. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CAMANA, Juliana; VENDRUSCOLO, Vanessa. A solidão e o isolamento humano na modernidade refletidos nas personagens de *O quarto fechado* de Lya Luft. **Revista de Estudos Literários Sedah**, ano 1, n. 1, p. 64-73, 2010. Disponível em: <<https://revistasedah.files.wordpress.com/2010/08/a-solidao-e-o-isolamento-humano-na-modernidade-refletidos-nas-personagens-de-o-quarto-fechado-de-lya-luft.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2014.

CAMPOS, Marta Silva; TEIXEIRA, Solange Maria. Gênero, família e proteção social: as desigualdades fomentadas pela política social. **Revista Katál**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 20-28, jan./jun. 2010.

CASAROTO FILHO, Cesar Marcos et al. A condição da mulher mediada pela cultura na obra *A asa esquerda do anjo*, de Lya Luft. In: SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XII. **Anais...** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 3-7 out. 2011. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/SIC/XII/XII/9/2/5/1.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2014.

CASTANHEIRA, Cláudia. Morte e caos na reinvenção da vida: leitura do romance *A sentinela* de Lya Luft. **Interdisciplinar**, ano 5, v. 11, p. 65-78, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1255/1091>>. Acesso em: 20 out. 2014.

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

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira (notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil). In: ARANTES, Antonio Augusto. **Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 13-38.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. Porto Alegre: Annablume, 1996.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Disponível em: <<http://ahau.org/psicanalise-dicionario-de-simbolos-sonhos/>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FALCETO, Olga Garcia. **Famílias com desenvolvimento funcional e disfuncional: validação das escalas diagnósticas Faces III, Beavers-Timberlawn e Avaliação Global do Funcionamento Interacional (GARF)**. Dissertação (Mestrado em Medicina) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1369>>. Acesso em: 09 nov. 2014.

GOMES, Carlos Magno. Literatura e direitos da mulher. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, Gepiadde, ano 7, v. 13, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_13/FORUM_V13_05.pdf>. Acesso em: 04 set. 2014.

GOMES, Carlos Magno. O romance pós-moderno feminino. **Revista Interdisciplinar**, ano 5, v. 10, p. 45-53, 2010. Disponível em:
<<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1253/1089>>. Acesso em: 04 set. 2014.

HELLMANN, Risolet. Memória e ficção em *As parceiras* de Lya Luft. **Revista de Letras**, Curitiba, UTFPR, v. 12, n. 1, p. 148-160, 2010. Disponível em:
<<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2373/1508>>. Acesso em: 04 set. 2014.

KUKUL, Vanessa Moro. “O quarto fechado”, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI: Tessituras, Interações, Convergências, USP. **Anais...** São Paulo, 2008. Disponível em:
<<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/>>. Acesso em: 20 out. 2014.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. A narrativa literária: um jogo de espelhos. **O eixo e a roda**, v. 21, n. 1, p. 109-115, 2012. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3440/3367>. Acesso em: 09 nov. 2014.

LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. 14. ed. São Paulo: Record, 2010.

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

LUFT, Lya. **As parceiras**. 17. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.

LUFT, Lya. **Exílio**. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

LUFT, Lya. **O quarto fechado**. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUFT, Lya. **O tigre na sombra**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

LUFT, Lya. **Reunião de família**. 20. ed. São Paulo: Record, 2011.

LUFT, Lya. Respeito e autoridade. **Revista Veja**, 22 jun. 2014. Disponível em:
<<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tema-livre/lya-luft-respeito-e-autoridade/>>. Acesso em: 4 set. 2014.

MACEDO, Rosa Maria. **A família do ponto de vista psicológico**: lugar seguro para crescer. Cad. Pesquisa, São Paulo, n. 91, p. 62-68, nov. 1994. Disponível em:
<<http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicacoes/cp/arquivos/788.pdf>>. Acesso em: 3 jun. 2014.

MELO, Cimara Valim de. **Lya Luft**: Percursos entre intimismo e modernidade. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2005/CimaraValimdeMelo.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2014.

MORGANTI, Vera Regina (Org.). **Lya Luft**: canção da mulher que escreve. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. **Psicologia & Sociedade**, v. 18, n. 1, p. 49-55, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v18n1/a07v18n1>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

OLIVEIRA, Nayara de; COQUEIRO, Wilma dos Santos; FERNANDES, Márcio Ronaldo Santos. A representação da condição feminina no romance *O tigre na sombra* de Lya Luft. In: ENCONTRO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA, VIII. **Anais...** Paraná: Universidade Estadual do Paraná, 2013. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_viii_epct/PDF/TRABALHOS-COMPLETO/Anais-LLA/09-NOLIVEIRAARTIGOCOMPLETO.pdf>. Acesso em: 04 set. 2014.

OLIVEIRA, Zuleica Lopes Cavalcanti de. Porto Alegre: “Aqui as mulheres não se escondem”. **Mulher e Trabalho**, v. 2, 2002. Disponível em: <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/mulheretrabalho/article/view/2687/3009>>. Acesso em: 2 set. 2014.

PIRE, Maria Isabel Edom. O imigrante alemão no romance brasileiro da segunda metade do século XX. **Iberl@l – Revue d’Études Ibériques et Ibero-américaines**, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/?p=776>>. Acesso em: 4 set. 2014.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução Susana Bornéo Funck. **Estudos feministas**, ano 10, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: 15 dez. 2014.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RIBEIRO, Maria Goretti. Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft. **Interdisciplinar**, ano 3, v. 7, n. 7, ed. esp., p. 59-79, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_7/INTER7_Pg_59_79.pdf>. Acesso em: 04 set. 2014.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. 3 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, v. 16, p. 115-136, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a07.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

SAMPAIO, Aíla. Desajuste familiar nos romances de Lya Luft. **Caderno 3: Diário do Nordeste**, 20 jun. 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/suplementos/ler/desajuste-familiar-nos-romances-de-lya-luft-1.236052>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

SANTOS, Rita Aparecida. Amor e morte: tensão dialética no discurso luftiano. **Cadernos de Literatura e Diversidade**, Feira de Santana, v. 1, n. 1, 2002. Disponível em: <http://www2.uefs.br/ppglcd/publicacoes/cad.lit.div.n1_43-48.pdf>. Acesso em: 21 out. 2014.

SAYÃO, Deborah Thomé. Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 121-149, jan./jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10210/9437>>. Acesso em: 30 dez. 2014.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 1999. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2015.

SCOTT, Parry. A família brasileira diante de transformações no cenário histórico global. **Revista Antropológicas**, ano 9, v. 16, n. 1, p. 217-242, 2005. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/55>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

SEYFERTH, Giralda. Identidade étnica, assimilação e cidadania: a imigração alemã e o Estado brasileiro. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 9, n. 26, out. 1994. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=211:rbc-26&catid=69:rbc&Itemid=399>. Acesso em: 3 jun. 2014.

SOUSA, Roberta Amaral. As fronteiras da linguagem no ensaio e no romance de Lya Luft. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, IV. **Anais...** Universidade Estadual de Goiás, 2006. Disponível em: <http://www.prp2.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/inic-cien/eventos/sic2006/arquivos/linguistica/as_fronteras.pdf>. Acesso em: 15 out. 2014.

SZYMANSKI, Heloisa. Práticas educativas familiares: a família como foco de atenção psicoeducacional. **Rev. Estudos de Psicologia**, PUC-Campinas, v. 21, n. 2, p. 5-16, maio/ago. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v21n2/a01v21n2>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

THERBORN, Göran. **Sexo e poder**: a família no mundo (1900-2000). Tradução Elisabete Doria Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

TORRES DELGADO, Juan Manuel; RANGEL GUERRERO, Alejandra. La familia funcional como promotora del desarrollo humano e integral de la persona desde la perspectiva femenina. **Nova Scientia** [online], León, Universidad de la Salle Bajío, v. 2-1, n. 3, p. 151-166, 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=203314886009>>. Acesso em: 4 set. 2014.

ULLRICH, Carl Otto. As colônias alemãs no sul do Rio Grande do Sul. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 57-74, 1984. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/ich/ndh/downloads/Instrumento_de_Trabalho_Volume_05.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2014.

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

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Mulheres e Literatura**, ano 3, v. 1, 1999. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225>. Acesso em: 23 ago. 2010.

XAVIER, Elódia. A representação da família no banco dos réus. **Revista Interdisciplinar**, v. 1, n. 1. ed. esp., p. 7-20, 2006. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_1/INTER1_Pg_07_20.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2014.

WOORTMANN, Klaas. **A família das mulheres**. Brasília: CNPq, 1987.