

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

**TEMPORALIDADE E ANGÚSTIA NO ROMANCE *A ASA
ESQUERDA DO ANJO* DE LYA LUFT**

Eliana Ferreira Rodrigues da Silva

Belo Horizonte
2007

Eliana Ferreira Rodrigues da Silva

**TEMPORALIDADE E ANGÚSTIA NO ROMANCE *A ASA*
ESQUERDA DO ANJO DE LYA LUFT**

Dissertação a ser apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras – Literaturas de Línguas Portuguesa, elaborada sob orientação da Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo.

Belo Horizonte
2007

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586t Silva, Eliana Ferreira Rodrigues da
Temporalidade e angústia no romance *A Asa Esquerda do Anjo* de Lya Luft/
Eliana Ferreira Rodrigues da Silva. Belo Horizonte, 2008.
72f.

Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Intertextualidade. 2. Alteridade. 3. Memória (Filosofia). 4. Repressão
(Psicologia). 5. Luft, Lya, 1938- . *A Asa Esquerda do Anjo*. I. Lobo, Suely Maria
de Paula e Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Helena Alvim Ameno
(FUNED – Fundação Educacional de Divinópolis)

Prof^a. Dr^a. Melânia Silva de Aguiar
(PUC Minas)

Prof^a. Dr^a. Suely Maria de Paula e Silva Lobo
(Orientadora – PUC Minas)

Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2007.

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras
da PUC Minas.

Aos meus pais por me concederem o privilégio da vida.

Aos meus irmãos e sobrinhos, tramo de afetos que me ajudam a sustentá-la.

Às minhas filhas Beatriz e Ana, que, pelo infinito amor, são o maior convite para que eu continue existindo.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Raul de Barros Neto pelo incentivo e apoio, sem os quais este trabalho não teria se iniciado.

À professora orientadora, doutora Suely Maria de Paula e Silva Lobo pela sabedoria, competência e respeito, que me possibilitaram redescobrir o prazer da escrita.

À Thaís Corradi Pereira, pela paciência e colaboração no meu processo de domesticar o computador .

Ao Douglas Ferreira Gonçalves, companheiro de abismos, paraísos e bibliotecas, pela inestimável ajuda.

Ao colega e amigo Prof. Dr. José Newton Garcia de Araújo, pela transformadora inspiração acerca da questão da temporalidade, que passou de objeto de perplexidade a objeto de estudos.

Resumo

Este trabalho pretende evidenciar a possibilidade de intertextualidade oferecida pelo romance **A Asa Esquerda do Anjo** de Lya Luft com outras áreas do conhecimento tais como a Filosofia, a Psicologia, a Psicanálise e, principalmente, a Análise Existencial (*Daseinsanalyse*). Os conceitos-chaves da *Daseinsanalyse*, temporalidade e angústia, serão centrais no diálogo intertextual entre os diferentes discursos aqui mencionados, bem como na análise do romance já citado. Este trabalho também apresenta o estudo da obra literária como fonte possível de conhecimento capaz de contribuir e, de certa forma, trazer inteligibilidade a conceitos teóricos produzidos em outros campos do saber.

Palavras-chaves: Intertextualidade, alteridade, memória e o estranho.

Abstract

This dissertation intends to emphasize the possibility of an intertextual reading of Lya Luft's novel *A asa esquerda do anjo* with works from other fields of study such as Philosophy, Psychoanalysis and Existential Analysis (*Daseinsanalyse*). Concepts concerning time and anguish are central ones in the intertextual dialogue among the different kinds of discourse mentioned above.

Keywords: Intertextuality, identity, alterity, memory and *unheimlich*.

LISTA DE ABREVIATURAS

AAEA = *A asa esquerda do anjo*

Ed. = Edição

Org. = Organização

Trad. = Tradução

Vol. = Volume

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO.....	09
1.1 Sobre a Autora	11
1.2 A imaginária arquitetura de Lya Luft	20
CAPÍTULO 2: A GÊNESE DA IDENTIDADE	24
2.1 A Temporalidade	28
2.1.1 Tempo e angústia	28
2.1.2 Tempo e memória	36
2.2 O corpo em cena	41
2.3 Um estranho nas entranhas	47
CAPÍTULO 3: RETOMANDO O FIO DA IDENTIDADE	53
3.1 O avesso em Gisela	53
3.2 Eros uma vez	54
3.3 Constelações identificatórias	59
3.4 Exílios compartilhados	60
3.5 A rendição de Gisela	61
3.6 Salve-se quem puder	62
CAPÍTULO 4: CONCLUSÃO.....	64
REFERÊNCIAS.....	68

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

Pretendemos, neste trabalho, estabelecer um diálogo intertextual entre Literatura, Filosofia, Psicanálise e Análise Existencial (*Daseinsanalyse*)¹, procurando evidenciar a relevância do estudo da obra literária como fonte possível de conhecimento capaz de contribuir e, de certa forma, trazer inteligibilidade a conceitos teóricos produzidos em outros campos do saber.

O texto de Lya Luft será por vezes textecido e alguns de seus fios serão puxados para fora, para dar-lhes maior visibilidade. Lembramos, no entanto, que esses mesmos fios serão recolocados na trama, reaparecendo algumas vezes isolados, outras vezes interligados, em pares ou confundidos num intrincado nó. O viés de leitura por nós utilizado nos diversos campos do conhecimento reúne em si vários fenômenos que estão de muitas formas relacionados: tempo, existência, angústia, alteridade e identidade.

Gerard Genette, crítico francês, ao pensar a literatura contemporânea, desenvolveu uma teoria da transtextualidade, que consiste na inter-relação textual, unindo um texto a outro, ou um hipotexto a um hipertexto, de maneira implícita ou explícita. A hipertextualidade ou a relação de derivação existente entre as obras literárias é “evidentemente um aspecto universal da literalidade: não existe obra literária, que num certo grau de acordo com a leitura, não evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 1982).

Interessa-nos a intertextualidade desde que seja preservada, no texto literário, sua ampla margem de liberdade. Na tentativa de ordenar o conhecimento, os discursos da ciência, ao circunscrever os fenômenos do mundo, os tornam esquemáticos e mecânicos. O fascínio da literatura é seu grau de liberdade, onde se desvelam os múltiplos modos de presença do humano e seus quase infinitos modos de apreensão do mundo e da existência. Na literatura há lugar para o insólito, para o estranho, o inusitado.

¹ As expressões *Daseinsanalyse* ou Análise do *Dasein* apareceram pela primeira vez, na obra do filósofo alemão Martin Heidegger (1889 – 1976) **Ser e Tempo** (1927). Esses termos destinavam-se à explicitação filosófica das características ontológicas constituintes do existir humano. Essas formulações serviram de referência para uma aproximação da medicina psiquiátrica e da psicologia. Os psiquiatras e psicanalistas suíços Ludwig Binswanger (1881 – 1966) e Medard Boss (1903 – 1990) são importantes precursores dessa articulação entre os campos filosófico, psiquiátrico e psicológico. A *Daseinsanalyse* (Análise do *Dasein*) é conhecida no Brasil como Análise Existencial. Para maiores esclarecimentos, cf. Binswanger, 1967; Boss, 1976; Michelazzo, 1999.

É nesse ponto, o da intertextualidade, que desejamos nos colocar. A obra de Lya Luft se oferece como abertura para que outros discursos, advindos de diferentes campos do saber, sejam utilizados e também aí refletidos. Essa é a porta de entrada pela qual pretendemos passar.

Em Lya, a composição narrativa é de tal ordem bem elaborada, que a construção de seus personagens ficcionais causam a impressão de verdade existencial, levando-nos quase a esquecer que são personagens de papel. No romance **A Asa Esquerda do Anjo [AAEA]**², Lya constrói sua personagem de tal modo verossímil que nós leitores sofremos um efeito de encantamento de leitura e a suspensão temporária da consciência de que as personagens são figuras de papel.

Ruth Silviano Brandão em **A narrativa literária: um jogo de espelhos**, ao fazer considerações a respeito do estudo de Bakhtine sobre a obra de Dostoiévski e sobre o posterior desenvolvimento apresentado por Júlia Kristeva, aponta que o texto literário é pensado como um mosaico de textos, eco e transformação de outras vozes narrativas, que vão produzir um espaço discursivo tensional, às vezes fragmentário e problematizador. “O texto literário é então, o lugar da confluência de reflexos, complexo de espelhos que refletem outros espelhos” (BRANCO, 1955, p.3). É dessa maneira que entramos na obra de Lya Luft. Provisoriamente nos esquecemos que o espaço ficcional é pura representação, construção de linguagem, invenção, criação. Sem este efeito de encantamento fica impossível a nós leitores o estabelecimento de um pacto especular com o texto. Sob esse efeito entramos no texto com nosso próprio imaginário, participando da encenação, fiando juntos a materialidade das palavras, e, mergulhados no texto nos (re)encontramos, leitor e personagem. No movimento da leitura criamos inéditos significados. Consentimos que o texto exerça seu poder de subverter, corromper, aliciar, e nos instalamos no âmago da experiência de angústia de seus personagens. Seu amplo universo ficcional, a materialidade de seu texto, a verossimilhança sustentada pelos seus personagens nos possibilitam fazer essa confluência de reflexos. Embora não seja nosso propósito trabalharmos toda a sua obra, nos utilizaremos dela como suporte para a sustentação de nosso recorte, ou seja, o romance **AAEA**.

² Toda referência ao romance **A Asa Esquerda do Anjo** será anunciada pela abreviatura: **AAEA**.

1.1 Sobre a Autora

Lya Luft se descobre ficcionista aos 41 anos, com a escrita de seu primeiro romance, **As Parceiras**, em 1980. Mas isso não significa uma súbita aparição no campo literário. Desde a infância, seu universo era a vasta biblioteca de seu pai, juiz de direito, homem de grande cultura. Os contos de fada de Andersen e Grimm, as tradições alemãs, povoaram seu imaginário desde cedo. Relacionava-se com os avós em alemão, o que possivelmente facilitou seu percurso acadêmico. Formou-se em Pedagogia e Letras Anglo-germânicas, com mestrados em Lingüística Aplicada e Literatura Brasileira. Foi professora de Lingüística e Literatura, tradutora de autores consagrados como Virginia Woolf, Doris Lessing, Günter Grass, Rainer Maria Rilke e Bertold Brecht.

Em **As Parceiras**, 1980, Lya é recebida pela crítica já na sua estréia como escritora madura e moderna, capaz de uma narrativa sensível e técnica que confere convicção a sua criação ficcional. Seu livro é comparado aos melhores contos de Clarice Lispector. Por seu conteúdo dramático é considerado um denso mergulho na condição humana. Donald Schüler diz: “Ela penetra corajosamente nas regiões escabrosas da convivência humana. Lya mostra o rosto do demônio que tememos”.³

A **AAEA**, seu segundo romance (1981), também é recebido com elogios acerca de seu surpreendente domínio técnico, ao criar uma expectativa inusitada de suspense em torno de sua personagem. Falava-se em equilíbrio no desdobramento dramático e no aprofundamento de seus personagens. Em **AAEA** ela se revela uma escritora capaz de conter-se e distribuir de maneira harmoniosa os desdobramentos da trama. Aqui, como no romance anterior, Lya se utiliza do recurso de uma dupla temporalidade, presente e passado com a técnica do *flashback*. Novamente é encenada uma profunda reflexão sobre a condição humana através do sofrimento individualizado de Gisela, a protagonista, que nos remete à nossa própria experiência vital. Sendo, **AAEA**, nosso objeto de estudo, nosso recorte, voltaremos a ele posteriormente.

Em **Reunião de Família**, de 1982, seu sucesso é medido pelos elogios recebidos da crítica. “Lya Luft não tem parentesco em nossa literatura: suas histórias

³ Citação encontrada na apresentação de seu romance **As Parceiras**. São Paulo: Siciliano, 1990.

desvendam um submundo emocional em que poucos se atrevem penetrar”, disse Caio Fernando de Abreu na apresentação do livro **Reunião de Família**. Para alguns críticos esse livro compõe uma espécie de “trilogia familiar” com os dois anteriores, **As Parceiras** e **AAEA**. Os três apresentam uma relação de afinidade: a relação familiar, palco onde se encenam os sofrimentos originados de uma espécie de maldição da biografia pessoal das personagens. Amor e ódio, abrigo e prisão, afeto e violência, vida e morte, angústia e tempo. O recurso narrativo utilizado implica no uso da memória das protagonistas. A volta ao passado, o recolhimento de reminiscências, a (re)apropriação da própria história. Esse recurso, amplamente utilizado nos seus três primeiros romances, já nos aponta a temporalidade como um dos pontos de convergência de intertextualidade.

Lya Luft possui uma vasta obra literária que ultrapassa margens e fronteiras de gênero. Além de ficcionista, poeta e cronista Lya se aventura com coragem para um gênero próximo ao ensaio que chamaremos de reflexões, por falta de uma classificação mais adequada, até o momento.

Lya diz em **O Rio do Meio**, de 1996, que escritores devem escrever, não falar:

(...) somos a toda hora chamados a depor sobre o nosso trabalho em seminários de literatura, em grupos de mulheres ou de psicanalistas, para colegiais e universitários, ou ainda na televisão. Nessas conversas levantam-se outras dúvidas: o que penso da vida? Por que não abordo diretamente as questões sociais nem deixo claras as características do meu país? E as relações humanas? Por que escrevo mais sobre mulheres? Por que tanta angústia? Por que em quase todos os meus romances aparece uma criança morta? E a morte - por que tanto escrevo sobre ela? (LUFT, 1996, p. 15).

Ela chama esse livro de “o meu livro das interrogações”, e nele convoca seus leitores a uma cumplicidade, mesmo que anônima e silenciosa.

Inicia em **O Rio do Meio**, um estilo que parece uma resposta mais direta aos seus interlocutores. São reflexões acerca dos temas que se deixam entrever em suas ficções. A morte, o destino, as relações familiares, a fatalidade, o mistério, o tempo, a angústia de existir. E anuncia que, como nas ficções, falará por avanços e recuos, em elipses, com idas e vindas. E, ainda, acrescenta não temer repetições: “são retomadas, numa luz um pouco mais nítida ou mais difusa.” (LUFT, 1996, p. 16).

Em **O Rio do meio, Perdas e ganhos** e **Pensar é transgredir**, ela parece finalmente ter cedido aos pedidos de seus interlocutores dos seminários e debates dos quais participa.

No polêmico **Perdas e ganhos**, lançado em 2003, Lya se torna explícita em suas opiniões. Compartilha com seus leitores o que poderíamos chamar “Teorias da Alma”, [título de um dos capítulos do livro] o que levou parte da crítica à classificação do livro como “auto-ajuda”, de menor qualidade literária.

No entanto, em se tratando de Lya Luft, aos seus leitores fiéis, os que acompanham sua trajetória desde **As parceiras**, essa classificação nos parece ingênua e injusta. Pois nele pode-se observar uma construção elaborada de seus temas ficcionais. O que nos faz lembrar de expressões como “superficial por profundidade”⁴ ou nós diríamos “simples por complexidade”.

A ambigüidade sugerida por essas expressões nos parece apropriada na avaliação de suas obras mais recentes. A densidade psicológica de seus personagens ficcionais sugere um longo trabalho de expurgo ou exorcismo dos demônios da existência humana. Lya é por excelência uma escritora da condição humana e suas idéias explicitadas em **O Rio do meio, Perdas e ganhos** e **Pensar é transgredir** nos parece o resultado de profunda reflexão. Acreditamos que a aparente simplicidade repousa sobre uma longa e refinada elaboração.

Seu segundo marido, Hélio Pellegrino, psicanalista e intelectual reconhecido, disse a ela: “Você deve acender uma vela todos os dias para os seus personagens pois eles enlouquecem no seu lugar.”

A afinidade ente os romances **AAEA** e **O Rio do meio** e as reflexões de **Perdas e ganhos** nos parece evidente.

É necessário neste ponto considerarmos o conceito de Jauss sobre "o horizonte de expectativas", que comporta alguns pressupostos sob os quais o leitor recebe uma obra. Ele distingue o horizonte de expectativas intraliterário, implícito na obra, e "um horizonte de expectativas extraliterário, que é dado pelo mundo vital prático do leitor individual ou dos estratos de leitores." (NITRINI, 2000 p. 71).

Pensar o horizonte de expectativas pode nos auxiliar na elaboração de algumas hipóteses sobre como determinada obra foi recebida pelo público. A expressão "estrato de leitores" diz respeito aos diferentes modos de recepção: a

⁴ Atribuída a Nietzsche no prefácio de **Gaia Ciência**. In: BOLLON, 1993.

recepção de um texto literário por leitores contemporâneos e por leitores historicamente sucessivos, como é o nosso caso, nos permite dizer que a maturidade de Lya como escritora lhe confere ampla liberdade nos seus modos de expressão, o que às vezes torna difícil a classificação de sua obra. Em **Perdas e ganhos**⁵ ela sugere: “Cada um dê a esta narrativa o nome que quiser”. A nomeação como “ensaios” não lhe parece adequada, “porque o tom solene e a fundamentação teórica que o termo sugere não são jeito meu”.

A controvérsia gerada em torno dessa obra nos coloca diante da questão do leitor no campo da estética da recepção.

Mas deixemos a polêmica de perdas e ganhos e seu sucesso, aos estudiosos do campo da sociologia dos fatos literários.

Há em toda sua obra temas que se repetem, perpétuas inquietações, perguntas perturbadoras, o que nos remete a outros autores, seja no campo da crítica literária, seja fora dela.

Michel Schneider (1990) em **Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**, deslocando o autor de um lugar de onisciência, indica “a antigüidade da idéia segundo a qual cada livro é feito de todos os livros, ou que todos os livros são só fragmentos de um único livro infinito”. Acrescenta que a assinatura, a singularidade dos nomes, é uma ilusão que encobre o fato de que cada autor é “muitos autores” e, que aquilo que constitui a literatura, é muito mais a cadeia de repetições e a sucessão de formas impessoais do que o eco repercutindo nomes próprios.

Nietzsche, na filosofia, em seu conceito do eterno retorno, sugere que as paixões, mesmos os gestos, são eternos, e que eles são repetidos e vividos novamente através dos tempos pelos seres humanos que são veículos ou autores a perpetuá-los. Essa idéia aparece no trabalho de Naomi Hoki Moniz, **Nélida Piñon: a questão da história em sua obra**. O eterno retorno nos lembra que em linguagem coloquial chamamos “variações sobre o mesmo tema”.

Empreender uma arqueologia dos temas que aqui se apresentam como o da alteridade, da identidade, da temporalidade e da angústia, é o nosso propósito. Nossa pretensão ao esquadrihar o solo da ficção literária é uma espécie de aposta na nossa idéia central: de que a ficção literária nos remete a diferentes

⁵ Lya faz considerações sobre as críticas recebidas pelo seu “best-seller” **Perdas e Ganhos**, na sua mais recente publicação: **Em Outras Palavras**, 2006.

representações, aos modos diversos de elaboração das coisas e dos entes do mundo.

As diferentes epifanias refletidas ou desocultadas na superfície do texto sobre determinadas temáticas revelam, tão somente, o ponto de visada dos vários campos do saber.

Pensar o ponto de visada dos diversos campos nos lembra um princípio epistemológico fundamental: "um ponto de vista é apenas a vista de um ponto".⁶ Esse princípio nos auxilia na elucidação do propósito da intertextualidade. Cada ponto de visada se restringe à enunciação do tema numa perspectiva que não pode reivindicar o *status* de verdade. A aproximação de diferentes campos de conhecimento coloca em perspectiva as noções de autoria, originalidade, conhecimento e verdade. E essas noções nos enviam a autores diversos que pensaram sobre esses temas.

Leila Perrone-Moisés diz que o grande escritor é como o navegante de Fernando Pessoa: "aqui no leme sou mais do que eu" (anotações feitas durante aulas na pós-graduação).

Nessa perspectiva um escritor nunca é proprietário único de sua obra. A paternidade de uma obra pode ser reivindicada pelos "mil fios do mundo". Pelo coletivo impessoal do qual ele faz parte. "Quando escrever é entregar-se a esta potência infinita ele já não pode dizer eu. O eu se transforma em "Ele" que não é pessoa alguma, é ninguém" diz Blanchot (1987).

Acreditamos no entanto, que ao autor cabe o manejo do tear. A maneira com que tece os 'mil fios do mundo' evidencia sua intencionalidade.

O conceito heideggeriano de ser-no-mundo (*In-der-welt-sein*) traz em si a noção da constituição do ser, fundada na relação com o mundo. Portanto, o próprio conceito de *Dasein* já implica numa ponderação acerca da autoria e da originalidade das criações literárias. Em **Ser e Tempo**, Heidegger examina o "ser-aí" do *Dasein*, estrutura fundamental do "ser-no-mundo". "O *Dasein* é no mundo, isto é, mantém-se numa totalidade aberta de significação, a partir da qual se dá a compreender o ente intramundano, ele mesmo e os outros. Ele mantém aberta essa abertura, ele é a abertura (...)" (DUBOIS, 2004).

⁶ Anotações feitas na disciplina "Psicanálise da vida religiosa", ministrada por Dalton de Barros no PREPES na década de 80.

O *Dasein* ou ser-aí não existe sob a forma de uma subjetividade consciente de si mesma e de seu mundo enquanto representação sua. O *Dasein* se dá originalmente no mundo, só é junto às coisas e de si mesmo, sustentando o mundo como abertura. Ele ilumina a si mesmo e ao mundo. O “aí” (*das Da*) é o espaço que abre e ilumina.

Essa estrutura é meticulosamente explorada ao longo da obra **Ser e Tempo**. Não há portanto um si mesmo, uma pura ipseidade. O sujeito é sempre multideterminado. Está inserido na linguagem, na história, no tempo, na cultura. Assujeitado de antemão a sua condição de finitude. Voltaremos a Heidegger e a sua obra em outro momento.

O imaginário, formulado em linguagem, é uma tentativa humana de nomear as coisas do mundo, uma busca de verdade. Uma vontade de verdade ou a produção de uma ilusão do conhecimento sobre a essência das coisas. Portanto, a verdade seria uma criação humana. Criação e produção de verdades que se sustentam em metáforas, que são formas de nomeação e fixação de sentido.

Embora o autor tenha sido deslocado de lugar, sua marca se revela pelas escolhas conscientes ou não, que faz na vastidão da linguagem e, como faz sua entrada no movimento metafórico da linguagem, que nunca cessa de criar sentidos. O mundo sussurra sentidos, enigmas, mistérios. A qual murmúrio entre tantos quase infinitos, o autor atende? Entendemos através da criação ficcional do autor os ruídos perturbadores aos quais acolhe. Interessa-nos, então, percorrer as trilhas usadas por Lya Luft na construção de sua obra e em particular no seu romance a **AAEA**. Em se tratando de Lya, sua obra deixa transparecer os sons do mundo, o feitiço de alguns temas, que são a matéria-prima de sua arte:

Minha literatura aborda o drama existencial e o mistério de tudo (...). A condição humana me apaixona, pelo mistério, o imprevisto, o desencontro. O lado avesso é fascinante (...). Na minha arte, cavo e espreito nas fendas do estranho (...) (VASQUES, 2002).

Dos numerosos registros de sua obra, entrevistas, palestras e crônicas, retiramos um material que poderíamos intitular “Lya Luft por ela mesma”, que refletem as temáticas recorrentes em seus romances.

(...) pressentia que tudo era efêmero. Nas horas felizes, de repente sentia a punhalada: tudo isso ia acabar. Um dia, logo, ou no futuro, ia acabar. Todos nós íamos acabar – pior ainda – no negrume da morte. (LUFT, 1996, p. 22).

Evidencia-se aqui a experiência da angústia relativa ao inexorável fluxo temporal e a angústia pela destinação final do homem: a morte.

A infância são as ilhotas da magia e também as águas do terror: os mistérios que não nos abrem lugar, os objetos cotidianos, tudo serve para atormentar uma fantasia não domesticada. (LUFT, 1996, p. 28).

Os mistérios do mundo aparecem como invasivos “espectros” que assolam o imaginário humano, no inevitável confronto com a alteridade, com o desconhecido e o necessário e penoso esforço de atribuição de sentidos aos acontecimentos. E uma das tarefas impostas ao humano é a nomeação da experiência, a fim de “domesticá-la”, de torná-la menos ameaçadora.

Eu não sabia – e todas as coisas não sabidas amontoavam-se em recantos escuros, empoeirados, sombras semoventes. E eu me sentia acossada: minhas perguntas esbarravam em olhares oblíquos, sobranceiras cerradas, punhos fechados, farrapos de frase. (**AAEA**, p. 29).

A sensação de solidão, de exílio e não pertencimento se fazem visíveis no relato da personagem em **AAEA**.

“Nenhum deles exceto talvez minha mãe, suspeitava a extensão da minha dor e do meu medo de jamais vir a pertencer a nada ou a ninguém”. (**AAEA**, p.32).

A inquietação diante das forças invisíveis que compõem a identidade e os destinos fica evidente no poema abaixo:

Alguém joga xadrez com minha vida,
alguém me borda do avesso,
alguém maneja os cordéis.
Mordo devagar
o fruto desta inquietação.
(alguém me inventa e desinventa
como quer:
talvez seja esta a minha condição).
(LUFT, 1992, p. 21).

Observa-se, também, a presença dos mortos, os mortos que não partem, impedindo-a de mudar de casa, pois ela imagina que eles não a acompanhariam. E ela reconhece que eles se foram da vida, mas não partiram dela, de seu imaginário.

(...)

Guardados naquele silêncio,
dobras de vidro e metal,
não dormiam:
à noite, eu sabia, eles voltavam
às casas onde tinham amado,
esfregavam os rostos nos espelhos até sangrar,
e seu lamento agudo gotejava
no sono dos vivos, como chuva.

(Eu me retirava devagar pelo caminho de pedra,
os olhos dos mortos grudados nas minhas costas).
(LUFT, 1992, p. 15).

Lya expressa sua preocupação com o tempo e seus efeitos inescapáveis na existência.

O tempo rasteja no telhado
depois de se fazerem filhos e dívidas,
e as dívidas brotarem nas frestas
da porta.

O tempo trança bordados no rosto
e manchas na mão,

(...)

Como tudo o mais,
o tempo não tem explicação:

corrói e transfigura, expande
 ou empobrece, conforme a escolha
 de cada um.
 (LUFT, 2005, p. 19).

Ou ainda:

Para mim, os relógios eram a voz da casa. Sinistra, intercalando-se ao incessante tique-taque, a contar as horas que não se podiam mais recuperar e às quais não era possível fugir. Maquininha somando, subtraindo: hora de Frau Wolf aparecer no alto da escada; hora de tio Ernest arrotar depois do almoço; hora de eu errar novamente as escalas; hora de alguma coisa se arrastar na poeira de um quarto secreto no porão. Hora dos meus fracassos. (AAEA, p.44).

“(...) e tudo que acontece é o vozerio dos relógios dando as horas, hora de envelhecer, hora de morrer”. (AAEA, p.110).

Em **O Rio no meio** (1996), na página 33, Lya expressa-se sobre uma angustiante questão para todo ser existente: “e o coração continua rumorejando: ‘o que fiz, o que estou fazendo de mim mesma?’”.

Falando sobre sua criação, aparece ainda em **O Rio no meio**: “fazer ficção é vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo, misturados com minha imagem refletida na superfície” (1996, p. 14).

E ainda: "A literatura não emerge de águas tranqüilas: fala de minhas perplexidades enquanto ser humano, escorre de fendas onde se move algo que, inalcançável, me desafia. Escrevo quase sempre sobre o que não sei" (1996, p. 14).

Fica evidente em sua obra que a autora confere grande importância ao recurso da memória, que ela trata com zelo maternal:

Toda noite espreito os velhos quartos
 para ver se as memórias dormem direito,
 se escovaram os dentes, fizeram as lições.
 (LUFT, 2005, p. 79).

1.2 A imaginária arquitetura de Lya Luft

É interessante verificar que nos romances de Lya Luft repetem-se espaços que representam não só cômodos da casa. Esses espaços estão investidos de significados múltiplos e complexos que também metaforizam a complexidade da existência, seus mistérios, enigmas.

Há, também, em **AAEA**, cômodos pouco visitados, aparentemente ignorados, mas igualmente emblemáticos como em **As parceiras, Reunião de família, O quarto fechado e O ponto cego**. Esses cômodos também estão presentes em suas poesias. A insistência desses espaços na obra de Lya nos lembra reflexões propostas por Leo Spitzer sobre a correspondência entre estilo/temática e uma implícita "substância espiritual".

São muito presentes, os cômodos pouco visitados, depósito de objetos fora de uso, exilados da cotidianidade, mas que ainda pulsam sentidos de seu perdido tempo de utilidade. Sótão e porão, quatinho secreto, portas diminutas abrigam incômodos hóspedes. Não só familiares insanos, doentes, mas os habitantes irrecusáveis da existência. A temporalidade, a finitude, os enigmas irrespondíveis são incômodos hóspedes que atestam a fugacidade do tempo, da vigência das coisas. Por vezes fica sugerido que as Parcas são invisíveis inquilinas da casa da família.

Os cômodos da casa simbolizam também modos de relação com os entes do mundo, sejam eles pessoas, objetos, ou realidades que não têm existência concreta. Os mortos que povoam a casa, pressentidos nos ruídos da escada, do vento, o inefável, o mistério, a loucura, as estranhas formas humanas/desumanas alojam-se aí.

Pensando ainda o campo fecundo da literatura, e seus entrecruzamentos com outros saberes, nos apoiamos na idéia do palimpsesto. O texto literário é um palimpsesto, um texto sob o outro. Um texto que sempre deixa vestígios de outros. Há uma sombra do mundo sob a superfície do texto, uma sombra que comunica sentidos, uma tematização que aparece e reaparece em diferentes épocas, discursos e autores.

A idéia de um palimpsesto também despoja o autor de um lugar de pura originalidade. Consideramos que, por sua qualidade literária, o romance **AAEA**,

possibilita, à maneira de um palimpsesto, o reconhecimento de vestígios de outros discursos.

Através de Gisela, a protagonista e narradora, entram em cena os temas da alteridade, identidade, do estranho, do amor, da morte. Todas essas questões se realizam sobre o solo da angústia e da temporalidade. A angustiante trajetória da construção da identidade da personagem se encena no palco das relações familiares, e a saga de Gisela se faz no círculo dessas relações.

No prólogo, escrito em itálico e entre parênteses, como na abertura dos capítulos subseqüentes, estão lançadas as sementes dos temas que se farão germinar ao longo de toda a narrativa. Numa espécie de *trailer* cinematográfico a autora deixa perceber os vários *flashes* que, como dito acima, irão se desdobrar de modos diversos.

Podemos ressaltar:

- a solidão da protagonista: "na cama de latão, os imaculados lençóis onde sempre dormi sozinha" (1981, p. 11).

- a morte, o amor e o sexo: "faz três dias enterraram Leo, a quem amei mas neguei meu corpo" (1981, p. 11).

- o destino do corpo, sua corruptibilidade: "meu pai definha no seu quarto, na outra ponta do corredor". (1981, p. 11). Ou "O câncer a devastara de maneira tão impressionante que só reconheci a cabeleira, massa de ouro com um resto de vida" (1981, p. 112).

- a invisível presença dos mortos no imaginário de Gisela: "passos na escada: finjo não escutá-los, nunca falamos sobre eles durante o dia. Minha mãe suspira, parando um pouco no patamar, onde os degraus fazem uma curva". (1981, p. 11). "Contudo, meu pai e eu ficamos nesta casa. Talvez se nos mudássemos para outro lugar não viessem conosco as presenças noturnas, que o consolam. E nossa solidão seria insuportável" (1981, p. 84).

- o estranho dentro de si: "agora, preciso concentrar me neste ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca, e deixar que meu corpo expulse o violador" (1981, p. 11).

- a representação de si mesma: "(...) eu era a criança mais esquisita da família Wolf". (1981, p.11). "Só eu me sinto fora do ritmo, com o corpo miúdo, as orelhas teimando em aparecer por entre o cabelo" (1981, p. 14).

-o espaço material dos mortos: "(...) nossos mortos eram engavetados no jazigo de pedra rosa de vitrais roxos" (1981, p. 11).

-o estranho, o mistério do outro, a alteridade: "assim durante muitos anos eu imaginava seu Max atrás da fresta daquela porta, chamando algo ou alguém que nunca vinha" (1981, p. 12).

-o tempo passado, a memória: "mas isso faz muito tempo." (1981, p. 12), ou: "Enquanto isso, lembro". (1981, p. 13).

E surge aqui o anjo de bronze, figura simbólica que preside todo o romance. Sua presença assume diferentes faces. A ele são dirigidas indagações sobre as múltiplas questões de existência e do existente.

A descrição do passado, recapturada pela memória da personagem, a apresentação da facticidade ôntica de sua vida, nos remetem à questão da ontologia e ao trânsito do particular para o universal. As reminiscências de Gisela são um espelho onde refletimos algo além do singular, algo da própria condição humana que diz respeito a todos. No campo literário essa passagem do ôntico ao ontológico é o que possibilita o pacto especular feito entre leitor e livro. Numa espécie de *voyeurismo* espiamos nossa humanidade. Podemos até dizer, invertendo a ordem: "não só lemos o livro, é ele que também nos lê".

Nós nos instalamos numa espécie de gelosia onde o leitor vê sem ser visto, no conforto do anonimato. Acercamo-nos da obra literária à maneira de Gisela, na sua relação com o "quartinho do porão". Endereçamos ao livro nossa esperança de inteligibilidade. Depositamos aí, nesse *locus* secreto, nossa vontade de verdade, a busca de respostas aos enigmas da existência. Ficamos à espera de desvelamentos que apaziguem nossa angústia.

No ato de leitura o receptor ou destinatário pode reagir ao texto de múltiplas maneiras, realizando o circuito comunicativo literário. Pelo ato de leitura acessamos o imaginário do mundo, transitamos por ele, nos expandimos, nos (re)encontramos.

Em **AAEA**, Gisela volta ao passado e faz a visita rotineira à casa da avó paterna, Frau Wolf, e nos introduz no caminho da construção de sua identidade.

Valendo-nos da idéia da intertextualidade, na qual um texto lê o outro, e do palimpsesto, onde o texto recoberto deixa seus vestígios, nos encaminhamos para um dos temas elaborados pela filosofia, a psicologia e a psicanálise: a constituição

da identidade humana.⁷ No trajeto de Gisela entrevemos algo do universal do homem, a questão da construção da identidade do sujeito humano. Assinalamos que, no âmbito das ciências humanas, trabalharemos com a idéia da teoria como uma espécie de ficção, seja ela filosófica, psicológica ou psicanalítica. Entendemos o saber teórico como um modo de leitura do mundo e do fenômeno humano que tem a pretensão do estabelecimento de leis universais. Um conceito teórico é um construto, uma representação, uma invenção.

Nietzsche considera que o conceito nada mais é do que resíduo de uma metáfora, e que na construção do conceito trabalha-se inicialmente a linguagem e só mais tarde a ciência. Nietzsche diz ainda que cada povo tem sobre si um céu de conceitos, uma imposição de verdade, uma espécie de deus conceitual, que não pode ser procurado em nenhuma parte fora de tal esfera, pois

não possuímos nada mais que metáfora das coisas, que de nenhum modo corresponde a entidades originais. O que é então a verdade? Uma multiplicidade incessante de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em síntese, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas, e que, após um longo uso, parecem a um povo, firmes, regulares e constrangedoras: as verdades são ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível. (NIETZSCHE, 2001).

Não pretendemos priorizar a supremacia de uma teoria sobre qualquer outra, ou que uma forma de discurso seria a descrição das "verdades" do mundo e das coisas. Nossa intenção, ao contrário, é que, no entrecruzamento de textos, saberes e conceitos, haja um iluminamento recíproco de inteligibilidade. Evidentemente sem a ilusão de que algo tenha ficado radicalmente inteligível. Sabemos de antemão da impossibilidade de desvelamento do sentido último dos entes, e que há algo de sua opacidade, que não se deixa penetrar, revelar.

⁷ Queremos deixar claro que sempre que usamos os termos "psicologia", e "psicanálise", estamos situados no referencial teórico da *Daseinsanalyse* (Análise Existencial).

CAPÍTULO 2: A GÊNESE DA IDENTIDADE: GUÍSELA OU GISELA?

"A infância são as ilhotas da magia e também as águas do terror: os mistérios que não nos abrem lugar, os objetos cotidianos, tudo serve para atormentar uma fantasia não domesticada".

Lya Luft

Seguindo algumas das interrogações de Gisela ao longo do romance, nos defrontamos com a angustiante questão sobre sua identidade. Gisela, respondendo às suas próprias interrogações, busca no seu mundo a configuração de si: imersa nessa trama de significações, recolhe daí uma possível representação de sua identidade. É nesse micromundo simbólico que busca suas referências, tendo na figura de Frau Wolf, sua avó paterna, uma importante fonte de possibilidade de reconhecimento. Não só Gisela, mas toda a família está submetida a sua lei.

A experiência da personagem, por sua verossímil construção, nos lança para além de sua história particular: nos envia rumo a um espelho, onde a dolorosa saga do ser do homem, em busca da resposta à inquietante e fundamental pergunta “quem sou eu” é refletida. Assim observamos nas recorrentes indagações da personagem:

"(...) quem era eu: Guísela ou Gisela?" (1981, p. 26)

"(...) nem nome certo eu tinha. E as coisas, as que pensava e sentia, em que palavras expressá-las: as do alemão ou do português? " (1981, p. 32)

"(...) mas onde era mesmo o meu lugar?" (1981, p. 33)

"Minha identidade - qual é a minha identidade?" (1981, p. 141).⁸

⁸ Cabe aqui uma justificativa para o uso dessa seqüência de citações. Observamos no estilo narrativo de Lya, no romance AAEA, a utilização de repetições relativas aos temas que se constituem como problemas para a protagonista. Repetições que sugerem um incessante assédio dessas questões na consciência da personagem. Para preservarmos a veemência temática e suas ressurgências, optamos por adotar em nosso texto o uso de citações sucessivas. Entendemos que a força dramática contida no relato da personagem perderia seu vigor, caso essas repetições fossem excluídas.

Essas perguntas poderiam ser atribuídas a qualquer ser humano. Mesmo que os enredos fossem outros.

Ao perguntar sobre si, Gisela defronta-se com a questão da alteridade e do estranho. Nossa análise, então, ao encaminhar-se ao tema da constituição da identidade traz, conseqüentemente, um encontro com os temas da alteridade, da temporalidade e do estrangeiro/estranho.

Entendemos que o processo de constituição do sujeito humano, sua subjetividade, a configuração da sua identidade se dá nesse encontro entre sujeito/outro/mundo.

Cabe aqui uma "visita" às considerações de Martin Heidegger, em **Ser e Tempo**, em cuja obra aparecem as noções de *Dasein* e a expressão ser-no-mundo (*In-der-welt-sein*). O *Dasein*⁹ ou ser-aí, *Da (aí) sein* (ser) significa que homem e mundo estão irredutivelmente ligados, não havendo possibilidade de pensarmos um sem o outro. Heidegger descreve a existência e o mundo como unidade indivisível, portanto, compreende que não há mundo sem sujeito, nem sujeito sem mundo, o mundo constitui o ser e o ser constitui o mundo, numa relação de simultaneidade e reciprocidade.

Em *Ser e Tempo* (1927), de Heidegger, encontramos a compreensão fundamental do existir humano: O homem é um ente cujo ser se dá como ser-no-mundo, ou seja, como uma rede de significação, uma trama de referências, construída junto aos outros entes que vêm ao seu encontro – dos quais se aproxima, usa, manipula – e junto aos outros homens, com os quais convive e se comunica. É dessa contínua correspondência "homem-mundo", desse encontro do homem com os entes circundantes (aceitando-os, negando-os, negligenciando-os, etc.), que o homem vai fazendo "escolhas" para o seu "poder-ser", cuidando do seu existir. Esta é a condição inelutável do homem, da qual ele não tem escapatória. (MICHELAZZO, 2001).

Heidegger emprega a palavra "mundo" no sentido do "Kosmos" grego, quer dizer, do universo dentro do qual se dão as nossas ações e reações¹⁰.

Rollo May, em **Contribuciones de la psicoterapia existencial**, comenta:

⁹ Optamos por usar o conceito de *Dasein* por nos parecer mais pertinente na análise dessa personagem de papel (Gisela); por vezes usamos também outras formas de nomeação: ser, sujeito, self, eu, indivíduo.

¹⁰ Com a expressão ser-no-mundo, Heidegger quer colocar na maior proximidade homem e mundo até poder significar "morar junto, ser familiar com" (HEIDEGGER, 1988, p. 92). Ele (homem) somente "existe", enquanto "é" esse vínculo com aquilo que lhe é significativo (mundo), de tal forma que fora dessa unidade não existiria nem homem, nem mundo. Um e outro estão entregues reciprocamente na diferença de sua pertinência e distinção. (MICHELAZZO, 1999, p. 129).

O mundo é a estrutura de relações significativas em que uma pessoa existe e em cuja configuração toma parte. Assim o mundo abarca os acontecimentos do passado que condicionam minha existência e toda a imensa variedade de influências determinantes que atuam sobre mim. (MAY, 1977, tradução nossa).¹¹

Pensando a gênese simultânea do “si próprio” e da alteridade vemos o estranho despontando da mais absoluta proximidade: Frau Wolf, o imperativo de sua lei, o mundo adulto, o mundo familiar. Todo o processo de constituição das subjetividades é deflagrado, segundo Laplanche (1992), pelo encontro com a alteridade do adulto, com o adulto na sua estranheza: o mundo adulto, denso, rico de sugestões, excessivamente complexo, impossível de ser capturado e metabolizado. Há nesse encontro um caráter invasivo, o adulto, outro enigmático, portador de mensagens plurais, cindidas, equívocas. Há um excesso de enigmas desafiando e pondo à prova as capacidades e recursos simbólicos da criança.

Isso se torna perceptível em vários trechos da obra analisada:

Não adiantava muito perguntar aos adultos. Seu Max fazia parte das tantas coisas que não eram para criança. O mundo adulto era o nascedouro dos meus medos: as perguntas que ficavam no ar, baixando a noite para se aninharem na minha fantasia, fervilhantes. (AAEA, p. 15)

Eu não sabia - e todas as coisas não sabidas amontoavam-se em recantos escuros, empoeirados, sombras semoventes. E eu me sentia acossada: minhas perguntas esbarravam em olhares oblíquos, sobranceiras cerradas, punhos fechados, farrapos de frases. (AAEA, p. 29)

“Dúvidas se acumulavam, vergonhas secretas; a tentação de saber mais.” (AAEA, p. 66).

As mensagens enigmáticas são como corpos estranhos que impõem a criança a difícil tarefa de tradução de sentidos, de uma teorização, uma simbolização. Gisela empreende seu esforço tradutivo e define-se:

“(...) eu era feia, sem graça, e comigo o sangue da família Wolf deixara de ser absolutamente 'puro'.” (AAEA, p. 17).

Ou:

¹¹ “El mundo es la estructura de relaciones significativas en que existe una persona y en cuya configuración toma parte. Así el mundo abarca los sucesos del pasado que condicionan mi existencia y toda la inmensa variedad de influencias determinantes que actúan sobre mí.”

“(...) eu era a criança mais esquisita na família Wolf.” (AAEA, p. 11).

Ou ainda:

Só eu me sinto fora do ritmo, com o corpo miúdo, as orelhas grandes teimando em aparecer por entre o cabelo, que me obrigam a usar bem curto 'assim fica mais forte'. (AAEA, p. 14).

Eu me sentia exposta, avaliada, reprovada. Os exercícios de piano iam mal; a letra gótica saía mole da mão canhota; as orelhas de abano, e minha avó sempre sugerindo que dormisse com uma touca apertada, para corrigi-las. (AAEA, p. 52).

“(...) quando minha avó me fitava com desagrado, eu me envergonhava como se fosse mestiça.” (AAEA, p. 46).

“(...) era por isso que eu não devia me casar: preguiçosa e desajeitada, certamente não faria a felicidade de marido algum.” (AAEA, p. 47).

Luís Cláudio Figueiredo (1997, p. 5), em seu artigo sobre **A questão da alteridade nos processos de subjetivação e o tema do estrangeiro**, recorrendo a Laplanche, sugere que a temporalização da experiência do sujeito se dá através dos movimentos gerados pelo enigma, pela implantação de um a-traduzir. "A história (do sujeito humano) se faria nas posterioridades dos encontros com os enigmas a-traduzir, sob o impacto desses enigmas ou sob a pressão de suas ressurgências".

Neste momento é oportuno que a questão do tempo seja abordada para que fique claro a relação entre identidade e temporalidade. Aqui, o fio da identidade se encontra com o tempo.

2.1 A Temporalidade

*“No relógio daquelas madrugadas,
quando eu era menina e estava insone,
a velhinha do Tempo tricotava
longas tiras de medo: minha morte
ia sendo preparada nessa trama.
Sedas, farrapos, teias tão soturnas,
todo o terror que eu esquecia
quando me libertavam sol e cores.*

*Alguma coisa ficou daquelas noites:
o metal dos ponteiros, as agulhas,
as mãos ossudas das bruxas noturnas,
tudo continua na urdidura
do fio singular da minha sorte”.*
Lya Luft

2.1.1 Tempo e angústia

A questão da temporalidade é visível na própria construção narrativa. Gisela, a personagem, durante a noite empreende um duplo parto. Enquanto trabalha a expulsão da criatura, o estranho habitante de seu corpo, sua memória emerge em sua tríplice dimensão. A memória surge como um ponto de manobra onde passado, presente e futuro revezam-se na consciência da personagem, num parto de múltiplas lembranças.

Misturam-se as descrições do presente, pois esta é a noite decisiva, quando se inicia o ritual de expulsão desse inquilino, habitante de suas entranhas. Seu violador, que silencioso, esquecido, agora revive, “Fênix monstruosa, assoma na noite, enche meu estômago, rasteja até a garganta (...)” (AAEA, p. 11). Um presente vívido é mantido em suspensão, enquanto isso a personagem nos arrasta para o passado: “Enquanto isso, lembro.” (AAEA, p.13).

Todos os capítulos subseqüentes iniciam-se de modo quase ritualístico: no presente são evocadas lembranças recentes que remetem a um passado longínquo que novamente retorna ao presente.

Observa-se na obra de Lya Luft, e notadamente em seus romances, a questão do tempo e da angústia, seja pela construção narrativa, seja pela escolha temática.

Leo Spitzer, no texto **A interpretação lingüística da obra literária**, ao escrever sobre a investigação estilística, baseia-se no postulado de que uma excitação psíquica reflete não só o espírito do escritor, mas também um aspecto afetivo determinante. Toda expressão, toda tematização com uma marca pessoal é um reflexo de um estado psíquico peculiar.

Nossos sentimentos fazem brotar as formas de linguagem como a seiva fermentadora enche de brotos as árvores na primavera. Para chegar a esta seiva inquieta e fecunda do espiritual, é preciso considerar os botões e os brotos lingüísticos. Sempre será possível descobrir neles uma substância espiritual. Entretanto, onde mais a alma do poeta se mostra desnudada não é para continuar com nosso símile nas teclas desgastadas da linguagem, mas sim naquelas que ainda podem produzir matizes tonais como nas expressões idiomáticas que ainda não se petrificaram, nem se tornaram triviais, ordinárias, que persistem com suficiente instabilidade no sentimento lingüístico da comunidade a que pertence o falante; e expressões que são enfim susceptíveis de ampliação e aprofundamento espiritual. (SPITZER, 2005, p. 1-2).

Acreditamos que a idéia de Spitzer nos serve de suporte para pensarmos o estilo temático de Lya Luft, claramente delineado em seus romances. Um estilo temático que pode ser evidenciado em várias de suas obras, como já apontado em alguns excertos.

Como já dissemos anteriormente, uma das possíveis interpretações da presença do espaço do porão ou do sótão em seus romances é emblemática da questão temporal. No porão ou no sótão, fica por vezes sugerido que as Parcas estão lá, fiando o fio da vida. Seriam elas as bruxas noturnas?

No mito das Parcas, *Cloto*, *Láquesis* e *Átropos* nos colocam diante do fenômeno do tempo. *Cloto* começa a fiar, *Láquesis* continua até que *Átropos* corta este fio. A caracterização do mito representa a essência temporal do homem. Sua transitoriedade, efemeridade e finitude. O intervalo entre nascimento e morte é experimentado como angústia. Daí que a questão do tempo, existência e angústia estão intimamente relacionadas. A noção de tempo aparece também inseparável da noção de ser e juntas se tornam objeto de investigação nos diversos campos do conhecimento. No campo filosófico a obra de Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, **Ser e Tempo**, nos apresenta a noção de temporalidade através da concepção unitária dos três momentos temporais.

Ao considerarmos a constituição de Gisela, voltaremos aos autores que nos parecem imprescindíveis à compreensão das enunciações da personagem.

A experiência do fluir ininterrupto da existência nos remete a duas vertentes fundamentais: a consciência da finitude e a consciência das possibilidades de construção da própria vida. O existir nos é dado pelo nascimento, mas a árdua tarefa de construção da própria existência é deixada ao homem. E, no horizonte do futuro, está instalada a irrefutável certeza da morte. O tempo é, pois, fonte de criação, mas também fonte de destruição, ele é o *Chronos* devorador de seus filhos. Ora a experiência do tempo nos aponta para o limite da morte, ora nos aponta para a possibilidade de criação, de abertura, de produção de sentidos. Portanto, na experiência do tempo, limite e possibilidade coexistem.

Associado às noções de tempo e ser, aparece o tema da angústia. A angústia como uma espécie de "conotação afetiva" relacionada à vivência do tempo. O tempo pode ser experimentado como o anúncio do nada, do vazio e da morte, mas também como um aceno de possibilidades, horizonte em que se projeta o devir, com suas possibilidades de malogro ou êxito. A "obra" da existência pessoal, realizada no tempo, nos remete ao desconhecido, na sua radical imprevisibilidade.

Heidegger vai nos dizer que o sentimento da angústia se refere a nossa "condição original", ao fato de termos sido "lançados" no mundo e ao "aí" da existência sempre posta em jogo. Portanto, o encaminhamento às possibilidades não se dá sem a experiência da angústia.

É pois sob o signo da insegurança que a existência se dá. Em *Lya*, o efêmero, o transitório, o impermanente, são experimentados pelos seus personagens. Em **As Parceiras**, a morte joga xadrez com a protagonista, que sempre perde. A morte rouba as peças do tabuleiro. No romance **AAEA**, a morte ocupa a cena narrativa como importante personagem. Há nesse romance um desfile de mortos. Os membros da família aparecem, no relato de Gisela, em breves comentários sobre suas vidas seguidos de sua morte. A finitude é continuamente relançada, a referência ao fim é explícita na narrativa de Gisela.

Heidegger deduz que, por ser temporal, o homem se desdobra como história, levando-nos a entender que ao retornar ao seu ser-lançado-no-mundo ele assume a sua herança e que herdar é apoderar-se, transmitir a si mesmo, fazer história do que factivamente está aí.

O ser do homem, ou Dasein, é aquele que é modulado pelo tempo. A partir da experiência do existir humano, imerso no tempo em sua instantaneidade, subtemporalidade o ser do homem se experimenta finito e histórico.

Ainda, utilizando-nos do texto de Spitzer, que ao falar do exame lingüístico das metáforas, aponta que esse método pode resumir-se no lema: palavra e obra.

As considerações feitas a respeito de uma palavra são suscetíveis a estenderem-se a obra inteira. Tem que haver, pois, no escritor, uma espécie de harmonia preestabelecida entre a expressão verbal e o todo da obra, numa misteriosa correspondência entre ambos. (SPITZER, 2005, p. 5).

Como dito anteriormente, a construção narrativa do romance de Lya Luft, traz desde seu início o anúncio da temporalidade. É no passado, no ser-sido que Gisela reconstrói sua saga e se (re)encaminha para o momento presente. Tempo, memória e angústia aparecem aqui intimamente relacionados.

Na obra **AAEA** a memória é utilizada como suporte narrativo e a personagem nos arrasta com ela na (re)visitação de seu passado. Um retorno no tempo, um *flashback* dos eventos constitutivos de sua imagem, sua identidade e sua vida.

A presença do Anjo, ou sua quase onipresença em todo o romance nos indica o papel originário do tempo como horizonte do ser e que o destino último dos homens é a morte. Concentrados nessa figura de bronze estão a finitude e a morte, que podem ser interpretadas como um *a priori* da existência. O Anjo, guardião do jazigo da família, vela os mortos e é também depositário dos enigmas da existência vividos por Gisela. Nele, vida e morte formam uma unidade de pertinência. Ambíguo guardião, portador insistente da mensagem “*Una ex his ultima*”, uma dessas horas será a última.

Em primeira instância nos ocuparemos da relação entre tempo e angústia para em seguida pensarmos sobre tempo e memória. Gisela, ao empreender sua busca, traz à luz algumas experiências de seu tempo vivido, sua relação com alguns dos diferentes ocupantes de seu imaginário, de seu mundo.

Voltamos aqui às considerações de Martin Heidegger, em **Ser e Tempo**, sobre a expressão ser-no-mundo (*In-der-welt-sein*). Homem e mundo, ou melhor homem-mundo estão irredutivelmente ligados, não havendo possibilidade de pensarmos um sem o outro. Heidegger descreve a existência e o mundo como

unidade indivisível, onde o mundo se apresenta como oportunidade para o homem ser e o homem como oportunidade para o mundo se revelar.

É dessa continua correspondência “homem - mundo”, desse encontro do homem com os entes circundantes (aceitando-os, negando-os, negligenciando-os, etc.), que o homem vai fazendo “escolhas” para o seu “poder-ser”, cuidando do seu existir. Esta é a condição inelutável do homem, da qual ele não tem escapatória. (MICHELAZZO, 2001).

Heidegger propõe considerarmos o mundo nas dimensões do *Umwelt*, *Mitwelt*, *Eigenwelt*, vividos simultaneamente.

Os analistas existenciais distinguem três tipos de mundo, ou os três aspectos simultâneos do mundo que caracterizam a existência de cada ser-no-mundo. O primeiro, o *Umwelt*, que significa literalmente "o mundo ao redor", também chamado geralmente, de ambiente. O mundo dos objetos que nos cercam, o mundo natural que inclui nossas necessidades, impulsos, instintos biológicos. Esse é o mundo do determinismo, das leis da natureza e de seus ciclos de sono e vigília, das necessidades e satisfações do mundo finito, ao qual devemos nos ajustar de algum modo. O *Mitwelt* é o mundo das inter-relações entre os homens. O *Eigenwelt*, ou mundo próprio, pressupõe a relação do sujeito consigo mesmo. O ser humano vive simultaneamente no *Umwelt*, *Mitwelt*, *Eigenwelt*, que não representam três mundos distintos, mas sim três facetas simultâneas do ser-no-mundo.

Interessa-nos observar essas dimensões de mundo citadas acima, tal como estão evidenciadas em **AAEA** e em outras partes de sua obra.

Lya Luft refere-se a alguns aspectos do “mundo” que nos indicam também uma apropriação destas três facetas apontadas na filosofia. Em **O rio do meio**, a dimensão do *Umwelt* aparece sugerindo que a observação da natureza em seus ciclos, ensina algo sobre a vida:

Diante da janela florescia no inverno um pé de magnólias cuja neve durava poucos dias, mas era perfeita. Os primeiros calores amareleciam as pétalas de porcelana, e – como tudo o mais – o instante da beleza parecia. (LUFT, 1996, p. 30).

A efemeridade, a transitoriedade nos evidencia a dimensão temporal da qual nada escapa.

Interessa-nos observar essas dimensões de mundo citadas acima, tal como estão evidenciadas na narrativa e que se constituem nos moldes dinâmicos da configuração da identidade da personagem.

Gisela, na relação com os "outros" significativos de seu mundo familiar (*Mitwelt*), desvela/constrói múltiplos sentidos. O "outro" ou os "outros" se constituem assim como oportunidade para a emergência de aspectos múltiplos da experiência humana. Mais uma vez a particular narrativa de Gisela se oferece como suporte para indagações mais amplas.

Com seu Max, aparece a figura do outro na sua opacidade e mistério: "Assim há muitos anos eu imaginava seu Max atrás da fresta daquela porta, chamando algo ou alguém que nunca vinha." (**AAEA**, p.12).

Além do confronto com a alteridade, aqui também se revela algo da dimensão temporal: este estado de espera, de devir, de antecipação endereçado ao futuro. O futuro se apresenta como portador de "algo" que virá. O tempo futuro é nesse caso, portador de eventos de salvação, ou perdição, e é experimentado como um estado de antecipação, de expectativa. A dimensão temporal do futuro, onde o ser se experimenta como devir, carrega a marca da incerteza do (im)provável, do (im)previsível. Uma aposta incerta, um projetar-se num vazio que está, porém, preenchido de esperança.

No romance a **AAEA** podemos ver revelar-se, de início, uma das faces da angústia. Para podermos entendê-la melhor utilizaremos as categorias elaboradas por Paul Tillich sobre as três faces da angústia no seu livro **A Coragem de ser**.

Recorremos ao pensamento de Paul Tillich por parecer-nos oportuna a utilização de suas idéias em relação aos pontos da filosofia de Martin Heidegger. A contribuição de Tillich nos é preciosa pois ele explicita as três formas através das quais a angústia se revela: angústia de destino e de morte, angústia de vacuidade e insignificância, angústia de culpa e condenação¹².

¹² Na obra **A Coragem de Ser**, traduzida do original **The Courage to be** o termo usado é ansiedade e não angústia, pois o termo alemão "*Angst*" não tem equivalente no inglês: a palavra então aparece como "*Anxiety*". Segundo Tillich, tanto "*Angst*" como "*Anxiety*" derivam do latim. Angústia significa estreitamento. Rollo May retoma de forma quase idêntica no seu livro **Existência**, de 1967, a questão dos termos angústia e ansiedade, observando que Freud, Binswanger, Goldstein e a versão alemã de Kierkegaard empregam a palavra "*Angst*" para designar o que em inglês é traduzido por "*Anxiety*". May ressalta que a palavra é "prima-irmã" de angústia derivada de "*Angere*" que significa apertar, afogar. Optamos por utilizar o termo "angústia" por nos parecer mais contundente pois "*Angst*" se refere à ameaça mais penosa e radical que o ser humano pode sofrer, porque é a ameaça de perder a própria existência. Esta nota foi retirada com pequenas modificações da dissertação de ARAÚJO, 1983.

A angústia de destino e de morte é universal e inescapável, sendo a morte o horizonte permanente dessa angústia. No romance **AAEA**, a figura do Anjo é representante dessa face da angústia que nos revela o caráter contingente, a imprevisibilidade do futuro. O Anjo como um dos depositários das interrogações de Gisela, seu mudo interlocutor, às vezes é usado como oráculo, guardião dos segredos do destino. O mistério do futuro, do advindouro é, paradoxalmente, um estado em aberto em relação às infinitas possibilidades, mas fechado na sua radical significação e realização.

Mas o que vejo, o que sinto, num misto de fascinação e horror, é a fresta da porta ao lado. Quero e não quero ver seu Max. Está em seu posto, meio oculto pela porta, e atrás dele mais imagino que vejo um corredor sombrio, de onde emanam ranço e mofo. É como se seu Max estivesse eternamente ali postado, à espera de quem talvez nunca chegue. (**AAEA**, p. 15).

A expressão "mais imagino do que vejo" revela o caráter do futuro em sua invisibilidade, o futuro como projeto que se constrói com a imaginação.

Diante dos personagens da avó e da prima Anemarie, Gisela evidencia ainda, outras facetas da angústia: a angústia de culpa e condenação, na qual o sujeito experimenta uma espécie de desespero moral. Diante desse desespero o homem se pergunta sobre sua realização ou extravio. Mas o que seria realizar-se ou extraviar-se? Qual o ponto, a referência, a medida, segundo a qual o sujeito se avaliaria?

Gisela (re)coloca no discurso da avó Frau Wolf, a medida, a norma, a lei imposta no seu universo familiar.

Seu modo de presença no mundo, suas habilidades, seu corpo eram continuamente submetidos às comparações: o duplo espelho, a avó e a prima, insistem em refletir uma imagem para Gisela que a acolhe, aumentando assim sua angústia de culpa e condenação.

Sua avó era uma espécie de representante das instâncias ideais, era a encarnação da lei da cultura que deveria ser expressamente cumprida para assegurar um apaziguamento no sentimento de inadequação (culpa e condenação) nos membros da família.

Referindo-se ao ritual a ser cumprido por todos os membros da família, Gisela diz: "(...) tudo é bem organizado na família Wolf, ao compasso da voz seca da matriarca, minha avó." (AAEA, p.14).

"Frau Wolf tiranizava a família toda, mas ninguém se queixava, (...)" (AAEA, p.18).

Alterna-se na protagonista um embate com essas duas personagens.

A avó como aquela diante da qual ela se assume como inadequada, inferior e Anemarie, como a encarnação da perfeição, padrão inatingível para Gisela.

Há aqui uma medida, uma referência. Nesse duplo espelho, oferecido pela avó e pela prima configura-se sua imagem.

Podemos observar que, embora nossa ênfase recaia sobre autores da filosofia existencial, como Heidegger e Paul Tillich, encontramos na psicanálise um ponto de esclarecimento mais refinado que no amplo espectro da filosofia. Há, no entanto, a partir da noção de angústia de culpa e condenação, categoria proposta por Paul Tillich, um aspecto que não pode ser negligenciado. Se o que está em jogo é uma questão de avaliação, de afirmação moral diante da pergunta quem sou, como sou, e o que faço de mim mesmo, o sujeito aparece então como juiz de si mesmo. O homem sendo um animal simbólico, inscrito na linguagem e na cultura, recolhe daí suas instâncias ideais, através das quais se avalia.

É evidente que aqui, Freud e sua formulação do conceito de superego poderia ser anunciada. No entanto, a complexidade e a extensão de sua obra nos obrigam a uma delimitação do uso de seus conceitos. Para o presente trabalho nos interessa ver em Gisela, a personagem, a atuação desse ajuizamento de si no processo da construção de sua identidade.

No confronto com a avó, que lhe outorga uma identidade provável e com a qual Gisela se identifica, ela se torna uma espécie de avesso do ideal.

Uma útil conceitualização advinda tanto da obra de Freud quanto da de Lacan, é a noção do estabelecimento do ego-representação, que sempre integra elementos valorativos.

Aparecem então no relato de Gisela sucessivas alusões à representação de si, acompanhada de valorações e comparações:

Porque não era como Anemarie? Nunca a censuravam. Como conseguia ser sempre assim, plácida, harmoniosa, agradando a todo mundo, até nossa avó, aparentemente sem esforço? (AAEA, p. 23).

Jamais tocava piano como Anemarie tocava seu violoncelo. Para mim, estudos e escalas eram um tormento, acompanhado pelas pancadinhas da mão ossuda de Frau Wolf se meus dedos entortavam, e o toque de sua bengala entre minhas omoplatas quando me encurvava demais. (AAEA, p. 16).

Alguma coisa em mim estava errada, mas eu não sabia dizer o quê. Talvez fossem muitas coisas. Sentia-me parecida com seu Max, voz errada ou mão errada, suplicando que me amassem, vem, vem, vem – a voz atrás da fresta. (AAEA, p. 17).

O nome de minha prima, a quem nunca me igualaria, a predileta da família, cabelo dourado caindo até os quadris quando destrançava. A neta amada de Frau Wolf estudava longe num internato, e eu raramente a via. Mas quando chegava, a vida em casa de nossa avó se transfigurava, eu acreditava que o mundo podia ser belo. (AAEA, p. 16).

“Eu ficava inundada de admiração, de amor, consciente do quanto tudo aquilo estava longe de mim.” (AAEA, p.16).

Gisela era assim assediada em seu *Eingenwelt* pelas intermináveis comparações que lhe mostravam, repetida e dolorosamente, quão longe ela se encontrava de tudo aquilo que dela se esperava.

2.1.2 Tempo e memória

Ao narrar sua saga, a personagem, além de nos revelar o penoso caminho para a constituição de sua identidade, deixa-nos entrever manifestações da angústia que se relacionam às questões do tempo e da memória. Sabemos que a identidade humana se faz nas múltiplas fontes identificatórias e na sucessão temporal de sua existência. A sensação do "eu", da identidade, se dá numa trama de continuidade temporal. O trânsito da consciência pelo tríplice horizonte da temporalidade, passado, presente, e futuro tenta garantir uma certa unidade ao "eu". O "ser-sido" do passado, o "por-vir" do futuro, o "estar-em-situação" do presente, representam uma trama de continuidade sem a qual o sujeito humano seria incapaz de ancorar a representação de si mesmo. A memória é o recurso utilizado para esse fim.

Para entendermos a trama de continuidade na narrativa de Gisela, novamente recorreremos ao pensamento de Heidegger, que compreende o passado como algo que nunca estará terminado para sempre.

O passado [*Vergangenheit*] _ experimentado como historicidade autêntica é qualquer coisa, menos o que passou [*das Vorbei*]. E ele é algo para o qual eu posso retornar sempre mais uma vez. (INWOOD, 1999, p. 140).

A memória recompõe o passado e não simplesmente se apodera dele. Na memória ocorrem as ressurreições das experiências vividas, sonhadas ou simplesmente imaginadas. Figuras de sonho, figuras imaginárias redescobertas por um complexo mecanismo associativo.

Deleuze, em **Proust e os Signos**, utiliza-se das teses de Bergson que aparecem em **Matière et Memoire** e também das teses de Proust sobre os conceitos de memória involuntária e voluntária. Numa citação de Proust sobre os signos da memória aparece o passado em sua característica virtual: reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos¹³.

Memória vem de *Mnemósine*, senhora da memória, irmã de *Chronos*, aquela que tinha o poder de viajar pelo tempo, dominar as cronologias e chegar ao primórdio das coisas. Em Hesíodo, *Mnemósine* canta tudo o que foi, tudo que é, tudo o que será. A memória é, portanto, adivinhação, revelação, invenção. Nesse sentido, na memória não existe fidelidade. O complexo mecanismo da memória aparece também na obra de Freud, em seu texto **As Lembranças Encobridoras**, na qual descreve os fenômenos psíquicos envolvidos no ato de recordar.

Ainda na mitologia, *Mnemósine*, por possuir o atributo da invenção, gera nove filhas, intituladas de Musas, que inspiram a poesia, artes da criação. Também ela é avó de Orfeu, o ser da palavra, o símbolo poético, que tem o dom de seu canto.

Pela genealogia da deusa da memória, entendemos sua relação com o fenômeno do tempo e a relação entre memória e invenção que se dá na linguagem poética. Mas na **Teogonia** de Hesíodo, ela se apresenta em sua natureza paradoxal, pois memória é também esquecimento. Na narrativa mítica, o esquecimento é representado pelas águas de *Léthe* que, se tomadas, produziriam um apagamento das lembranças.

A personagem utiliza-se da memória para inventariar seu passado. Enquanto aguarda o parto da "criatura" ela diz: "Enquanto isso, lembro" (**AAEA**, p. 13), para em seguida dizer: "Tenho sete, oito anos" (**AAEA**, p.13). Em linguagem existencial diríamos que Gisela nos revela o seu "ser-sido".

¹³ Ver "O Papel Secundário da Memória". In: DELEUZE, 1987.

Bergson diz que é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde.

Mnemosine, senhora da memória e *Chronos*, tempo, portanto estão entrelaçados, conjugados.

Em Santo Agostinho já aparece a noção da ligação entre os três momentos temporais: "presente das coisas passadas", "presente das presentes", "presente das futuras". Em seguida ele nos fala da "lembrança" presente das coisas passadas, "visão" presente das coisas presentes e "esperança presente das coisas futuras" (SANTO AGOSTINHO, 1996).

O presente é o instante situado entre o "ainda não existe" para o "não existe mais". No presente estamos exilados tanto do passado, o "já-sido" quanto do futuro, do "devenir". No entanto o "já-sido" pode ser conectado pelo recurso da memória. Na memória, presentifica-se o que foi perdido.

No ato de recordar, o lembrado é recriado, reapropriado, ressignificado. É sobre o discurso da memória construído pelo imaginário da personagem, que Lya narra sua ficção. Na experiência humana é evidente o embate entre memória e esquecimento. É necessário esquecer (*léthe*) para se lembrar. Toda lembrança supõe uma margem de esquecimento. Recordar não significa recuperar o passado "*ad integrum*", mas recriá-lo.

Há no livro, **Cinema comentado**, da filósofa Sônia Viegas, alguns comentários a respeito da memória, em que Bergson é lembrado:

Bergson entende que retemos a lembrança daquilo que é significativo e, por isso, a memória é continuamente criadora na medida em que as significações não são estáticas, cumulativas, mas dependem da emoção. A memória é sempre memória encarnada. E quem somos nós, afinal, que é nossa alma, senão a memória de nosso próprio ser ao longo das experiências que, impedidas pelo fluxo temporal de se acumularem quantitativamente, vão-se absorvendo e se reciclando a cada momento presente, formando a espessura espiritual que confere a direção expressiva de nosso ser inteiro? (VIEGAS, 1990, p. 189).

Aqui encontramos uma posição semelhante à noção da relação entre o ser e o tempo. Essa noção de continuidade temporal, dá ao sujeito humano, a sensação de um eu que permanece. A memória retira o sujeito de seu estado de exílio e o religa tanto ao passado quanto ao presente. Essa distensão temporal é fundamental ao sujeito humano, pois o contrário impediria ao homem o acesso a sua narrativa

histórica. Ele se tornaria pura fragmentação, constituído apenas de fragmentos de um tempo fugidio. Nesse sentido ele jamais poderia narrar-se como história. O homem necessita, portanto, da sensação de alguma permanência no fluxo temporal.

Essa idéia, de permanência e fluxo, nos envia às considerações propostas por Michelazzo sobre o pensamento de Heidegger, em sua compreensão do que são a existência, o ser e o tempo. Heidegger também enfatiza a dimensão oculta e dissimulada da verdade.

O ente desvelado, entretanto, não se mostra numa absoluta transparência, mas, ao contrário ele está sempre amalgamado como sombra e ocultamento, de tal modo que o desvelar inclui também o dissimular. A verdade, portanto, inclui a não-verdade; o desvelamento é, então, desvelamento: a unidade de pertinência e distinção entre o que se mostra (*alétheia*) e o que se oculta (*léthe*). Desvelamento significa um único acontecimento, mas que reúne em si, agora, dois movimentos; a verdade ocorre sempre em ambos os sentidos dos movimentos duplos, isto é, tanto no movimento de mostrar (sair do velamento) que vela, como no movimento de velar (sair do velamento) que mostra. (MICHELAZZO, 1999, p. 139).

A temporalidade e o ser, como parte do acontecer histórico, pertencem à verdade do ser. Gisela, ao narrar-se, inclui-se historicamente na sua experiência vivida e insinua a gênese de alguns acontecimentos futuros tais como o nascimento da "criatura", através do acontecimento na praia e da história contada pela cozinheira.

E a narrativa ficcional de Lya Luft em seus romances, e especificamente, no nosso objeto de estudo, **AAEA**, mostra-se apropriada ao propósito de nossa leitura como um processo de intertextualidade. De fato, comprovamos que o discurso humano, seja ele poético, literário ou científico, fala do existir humano, do fazer humano, da intrincada relação homem/mundo. Mais uma vez voltamos ao nosso propósito inicial. A interlocução dos diferentes discursos não pretende apontar a "verdade" neles contida, mas sim os modos de desvelamento das questões humanas. A noção de "verdade" que queremos levar em conta não é a de correspondência e adequação, mas a da "verdade" proposta por Heidegger como desvelamento e fulguração, que contém em si velamentos e reservas. Luís Cláudio Figueiredo, em seu texto **O interesse de Heidegger para a clínica**, apropriando-se das meditações heideggerianas diz:

Estas verdades, porém, não têm a ânsia iluminadora de um sol a pino que devassa o campo expulsando as trevas e fazendo desaparecer uma a uma

todas as sombras; ao contrário são "verdades relâmpago" que não se convertem em propriedade deste ou daquele, que não se prestam à acumulação reassegurante em algum "banco mundial das verdades" e isto porque no mesmo clarão com que rasgam a noite e despertam os entes numa inesperada estranheza, preservam o lusco-fusco do fundo sem fundo de onde podem vir a ser novas e surpreendentes figuras. (FIGUEIREDO, 1997).

A obra de Lya Luft, por sua qualidade literária, pela consistente verossimilhança de seus personagens, tem efeito de verdade iluminadora, em seus leitores. Sua obra nos convida a pensar no sentido universal da experiência humana e Gisela aparece como a abertura pela qual os temas humanos se desvelam. Reafirmamos que a singular história desse personagem, a protagonista de **AAEA**, atravessa o sentido ôntico da existência para o sentido ontológico. A obra literária se apresenta como espelho de realidades humanas. O leitor, com sua subjetividade, recolhe os reflexos possíveis ao seu singular olhar. A universalidade da obra, sua abertura, seu acolhimento e sua recepção dependerão da intencionalidade dos diferentes leitores. O modo de instalar-se na obra, de prestar-lhe ouvidos, estará relacionado às possibilidades receptivas desses leitores.

A exibição do *Dasein* de Gisela se mostra como uma clareira na qual o que é próprio do humano se desvela. Entendemos que o desvelamento produzido numa existência particular ilumina, desvela em parte, todas as outras.

2.2 O Corpo em cena

(...)

Despojado de sutis complicações,

Quem encararia o sol sem temor?

Este é o nosso abrigo contra a

contemplação,

Nosso único refúgio contra o simples e o

claro.

Quem sairia da proteção do obscuro

Para se expor, inerme, ao ar ensolarado?

 (...)”

Marcia Lee Anderson

No verão, num passeio pela praia, Gisela, ao brincar sentada na areia, é repreendida pela avó:

Mas que falta de higiene! Marie, você sabe que uma menina, não pode sentar assim na areia! A areia está cheia de vermezinhas que não se vê! Guísela, vá se lavar, depressa, depressa! Garanto que você já está toda cheia de bichinhos imundos! (AAEA, p. 60).

As palavras de Frau Wolf são lançadas e, como sementes, plantadas no imaginário de Gisela, produzindo assim um efeito de destinação, criando um sentido de violação e sujeira que dá início à gestação da "criatura" que habitará o seu ventre:

- “(...) suas palavras guturais caem sobre minha alegria, desabam no meu castelo, destroem o parco momento feliz.” (AAEA, p. 60).
- “Começo a gritar horrorizada, sinto-me invadida por milhares de vermes nojentos que se agitam, estou irremediavelmente imunda.” (AAEA, p. 60).
- “(...) sinto-me violada. À noite, meu corpo comicha, sensações estranhas no sexo, no ventre, estou contaminada.” (AAEA, p. 60).
- “Talvez a semente se tenha instalado nessa ocasião.” (AAEA, p. 61).

Nesses relatos se evidencia a intromissão da linguagem no corpo. Há um tipo de violação imposta ao corpo do ser humano, que o retira da sua condição de "pura

natureza" e o introduz no mundo da cultura, do símbolo. O "puro" biológico do corpo é violado pela linguagem, que passa, assim, a ser compreendida como corpo simbólico. Seu destino, seus instintos serão sempre mediatizados pela linguagem.

Há uma outra cena que contribui para o nascimento da "criatura" no ventre de Gisela. Ela ouve na cozinha uma empregada que conta que uma amiga sofria de um mal estranho: era habitada por um verme imenso, que a devorava por dentro, e à noite rastejava até sua garganta, querendo sair, exigindo mais comida. Essa cena, somada às palavras da avó, se constitui no solo fértil de onde nascerá essa "criatura".

Gisela, ao encenar sua narrativa sobre a experiência na praia, nos (re)envia à questão da angústia relativa ao corpo. Novamente aqui a ficção se oferece como palco para a encenação de um paradoxo existencial. Usando uma perspectiva heideggeriana compreendemos a existência em seu duplo aspecto: o de sua indigência¹⁴ (ser-corpo) e de sua potência¹⁵ (ser-simbólico). Na compreensão de pensadores existencialistas, somos a um só tempo deuses e vermes. A consciência de si mesmo dá ao homem o *status* de um pequeno deus na natureza. No entanto, se ele está "fora" da natureza, num certo sentido ele está irremediavelmente dentro dela. "O homem é verme e comida para vermes" (BECKER, 1976). O homem está literalmente bipartido, ele tem consciência de sua originalidade, de sua capacidade de pensar o mundo, de manipulá-lo. Sua identidade simbólica e sua consciência, o colocam diante de uma penosa contradição. Não somos puramente deuses, nem puramente vermes. Somos uma complicada síntese; etéreos e corpóreos. O corpo se apresenta então como problema.

Viver o corpo é, em toda a radicalidade da etimologia, uma exigência. A exigência, no latim, em seu sentido etimológico radical, *ex* e *agere*, significa empurrar para fora, fazer sair de, expulsar. O corpo é em nós uma presença irrecusável, que nos compele a uma abertura, uma conexão com o mundo.

De um modo radical, o corpo nos impõe determinismos inescapáveis. O corpo com seus imperativos nos coloca diante de nossa pura animalidade; necessidades, impulsos, desejos, afetos.

¹⁴ O termo indigência é tomado aqui com o sentido dado por João Augusto Pompéia em seu texto sobre corporeidade. Integram a indigência: o sentimento de pequenez; a imposição das necessidades; a limitação; o suportar o peso da existência; a dor; o ser exposto; a decadência; a morte. (Cf. POMPÉIA, 2002).

¹⁵ A potência de ser diz respeito a todo realizar humano, ao poder transcender, ao poder de sentir prazer, à experiência do belo. (Cf. POMPÉIA, 2002).

O requinte do psiquismo humano, capaz de expressar-se através da linguagem, sua amplitude perceptiva, apresenta-se como um fardo para o homem, e administrar sua ambígua condição é incumbência sua.

Kierkegaard empreendeu uma complexa análise da condição humana e sugere que a angústia do homem relaciona-se a trabalhosa síntese entre espírito e corpo (entendendo-se por espírito, o *self*, ou a identidade simbólica).

Essa dualidade (etéreos/corpóreos) está representada nas figuras de tio Ernest e Anemarie. O suor, o arrotto de tio Ernest e o seu cheiro de cerveja são colocados em contraposição a Anemarie, que representa o mundo etéreo, perfeito e imaculado, aparentemente livre dos incômodos do corpo.

A evidência da erotização dos corpos produz em Gisela perplexidade e desconforto. "Eu sabia: a carne exigia cumplicidades terríveis" (AAEA, p. 72). Gisela dedica, então, um grande esforço à tentativa de negar a materialidade dos corpos, mergulhando num mundo, abstrato e irreal, povoado pelas histórias de castelos encantados e fadas, um universo lírico, de amores apenas aludidos, tudo limpo, majestoso. A Rainha da Neve, seu conto predileto, representava para ela um universo alvo e sossegado, em que todos os ruídos, todas as inquietações eram abafadas pela brancura da neve. A perfeição de Anemarie, as almas embalsamadas pela geada, o gelo no ventre, a veste de metal que oculta o sexo do Anjo, são apropriadas imagens da atitude de recusa à evidência do corpo na sua materialidade. A corporeidade impõe a experiência de sujeitar-se e limitar-se ao que é possível ao humano. Na compreensão existencialista o corpo é a morada da necessidade. Sendo assim, o ser corporal do *Dasein* nos aponta que existir é ao mesmo tempo, indigência e potência.

O *Dasein*, por ser corporal, e por sua corporeidade ser exatamente como é, é um ente que muda e produz mudanças, e isto pode significar tanto indigência quanto potência. Já por princípio, ele não pode escolher ser ou não dessa forma, isto é, ser ou não sempre em mudança. Estar submetido a mudanças implica não poder reter nada como posse, implica falta, carência, perda, todos os "ainda não posso", todos os "já não posso mais" - e isso significa indigência. Mas por aquelas mesmas razões, o poder mudar possibilita o crescimento, o desenvolvimento, os ganhos, todos os "agora posso", todos os "posso uma vez mais" e isso significa potência. Se considerarmos a corporeidade como um existencial, e se ser corporal implica indigência e potência, então, o *Dasein*, onticamente, deve ter experiências dessa natureza. Os seres humanos concretamente, experienciam o que é carência e o que é poder. (POMPÉIA, 2002, p. 33).

A experiência da dor se inaugura no corpo e é também nele que o ser humano se sente frágil, à mercê do mundo, exposto ao efeito dos outros. A potência se expressa como capacidade de criar, de manipular o mundo, de poder ter prazer. Prazer e dor são primariamente experienciados no corpo. Existência e corpo formam portanto uma unidade entre finitude e transcendência.

A potência se expressa no poder fazer, na possibilidade de criar sentidos e significados no mundo. Essa realização é articulada pelo uso da linguagem. É com seu corpo e na fala que o homem cuida de sua manifestação, comunica sentidos, desdobra significados. Na linguagem, o homem é sempre ser-com-o-outro. Para Heidegger o humano é o "aí" que corporalmente acolhe tudo.

Gisela acolhe no corpo as palavras e imagens de seu mundo e nos expõe seu imaginário revelando o destino dado a esse corpo e a sua sexualidade.

Ao ser lançada na evidência de seu corpo feminino, a partir de sua menstruação e de sua relação com Leo, a personagem volta-se para os mistérios da sexualidade e ingressa no mundo das "coisas de mulheres". Ventres pesados que se rasgavam, em meio a urros e sangue. A explicitude do desejo sexual apontando a animalidade do homem, conspurcando a eterealidade dos seres, provoca em Gisela a primeira fissura. A idéia de seus pais copulando é experimentada como puro horror. O erotismo dos corpos subverte o seu mundo etéreo, alado, que fica, então, definitivamente corrompido.

Às vezes a morte também se afigurava como possibilidade de fuga dos constrangimentos e aflições impostos pelo corpo. Gisela imagina seus pais redimidos, quietos e puros como os mortos da família. O Anjo de bronze protegendo a animalidade dos corpos. Um mundo de mármore e vitrais escondendo decomposição. Os mortos tornavam-se então textos invioláveis e seus mistérios seriam para sempre velados. Segundo Heidegger, na morte o supremo velamento do ser cristaliza-se.

Inicia-se aí a rota de sua deserção da experiência sexual e sua impossibilidade de casar-se com Leo. Os impasses criados pela intimidade dos corpos deveriam ser evitados. "Imaginava Leo, transformado numa criatura brutal, arremetendo contra mim, a coisa que eu vira em tio Ernest ia me rasgar, ferir, macular irremediavelmente." (AAEA, p. 98).

A eloquência do erotismo de Leo parecia perigosa e Gisela segreda ao leitor que só poderia suportar um amor de contatos brandos e superficiais, toques leves: música de violoncelo, corpo de anjo, Anemarie.

A atitude de recusa à corporeidade exibida pela protagonista do romance representa uma característica comum ao humano. Expulsamos da consciência, na cotidianidade, a verdade de nossa condição. Através de requintadas defesas nos abrigamos contra o sentimento de angústia que as comprometedoras funções corporais denunciam: necessidade e finitude.

Em **A Negação da morte**, Ernest Becker (1976) concluiu que o homem precisou inventar e criar limitações em sua percepção para tornar possível sua existência no mundo. E por isso ele considera que para compreendermos a formação do caráter humano, necessitamos pensar que o núcleo da psicodinâmica na formação de seu caráter consiste na “autolimitação” do homem e dos terríveis custos dessa limitação.

Pensamos que a tensão estabelecida entre conhecer e ignorar, de velar e desvelar, indicam a existência de um mecanismo próprio do *Dasein* que implica numa restrição à sua capacidade perceptiva. Essa limitação permite ao homem viver com relativa equanimidade, viver uma cotidianidade automática e segura.

No romance **AAEA**, a protagonista insinua sua ambigüidade em relação ao desvelamento de seu mundo. A caminho da casa da família, Gisela desvia o olhar da vitrine da loja de roupas, fixando-o na fresta da porta ao lado. Lá é o posto de seu Max, o estranho, o estrangeiro, que embora seja homem tem a voz de mulher. Seu corpo magro de ventre avançado causa nela a impressão de pecado e despudor.

A fresta da porta para onde seu olhar se dirige, "num misto de fascinação e horror" (**AAEA**, p. 14), sugere algo que se deixa ver de um modo incompleto. A fresta que vela e desvela metaforiza a impossibilidade de apreensão do sentido último da verdade, pois ela não só jamais se oferece por inteiro ao nosso olhar, como também insinua a conveniência da parcialidade da percepção. "Quero e não quero ver seu Max." (**AAEA**, p. 14).

Na compreensão de Becker sobre as limitações de percepção que o homem se impõe, está assinalada a necessidade da distorção do real, que se constitui num útil abrigo contra a verdade da condição humana. A parcialidade perceptiva surge como uma espécie de “mentira vital” (BECKER, 1976) que assegura a ilusão de

estabilidade e segurança na vida. Outros pensadores endossam esse pensamento de Ernest Becker.

Para Kierkegaard, a queda na autoconsciência, a emergência da ignorância cômoda da natureza, acarretou ao homem uma grande penalidade: trouxe-lhe pavor ou angústia. O homem teve de emergir da ação instintiva impensada dos animais inferiores e passar a refletir sobre sua situação. Foi-lhe concedida a consciência de sua individualidade e de sua divindade parcial na criação, mas ao mesmo tempo foi-lhe dada a consciência de sua própria morte e decomposição. O homem, então, como síntese do espiritual e corporal, empreende um esforço para superar sua ambigüidade, vivendo numa "semi-obscuridade" a respeito de sua condição. Ele usa a expressão "hermetismo" para descrever o mecanismo usado para deixar de fora o desespero que a plena percepção da realidade traria¹⁶.

Mas o que vejo, o que sinto, num misto de fascinação e horror, é a fresta da porta ao lado. Quero e não quero ver seu Max. Está em seu posto, meio oculto pela porta, e atrás dele mais imagino que vejo um corredor sombrio (...). (AAEA, p. 14-15).

Conforme sugerido pela epígrafe usada, em nossa vida cotidiana existimos superficialmente com uma consciência muito pálida de nosso ser-no-mundo. Em geral estamos constantemente mergulhados no domínio do *das Man*, do "a gente", distraídos na impessoalidade. Perdemos-nos nos objetos da preocupação, no falatório do mundo. Heidegger denomina essa condição, de "modo inautêntico" em contraposição a um "estado de autenticidade". A condição de autenticidade pressupõe atender ao apelo do ser e se assumir na sua própria estranheza diante do nada. Heidegger não se refere a essas duas condições [autêntico/inautêntico] atribuindo juízos de valor dualístico como correto e incorreto, virtude e pecado, perfeito e imperfeito. Elas dizem apenas da situação inelutável na qual se encontra o *Dasein*, posicionado entre essas duas condições.

Kierkegaard entende que o "hermetismo" é uma defesa que protege o homem do desespero da finitude, tanto quanto do desespero da infinitude. Em outras palavras, o desespero da necessidade [indigência] demasiada ou o desespero da

¹⁶ Sobre esse tema ver "O Caráter Humano Como Uma Mentira Vital" in: **A Negação da morte**. BECKER, 1976.

possibilidade (potência) excessiva.¹⁷ O equilíbrio entre necessidade e possibilidade resultaria de uma síntese bem sucedida: nem deuses, nem vermes, apenas homens.

2.3 Um Estranho nas entranhas: o Anjo (estr)anjo

*“Muitas são as coisas estranhas, nada
porém, há de mais estranho do que o
homem”.*
Sófocles

A temática do estranho (*unheimlich*) foi objeto de preocupação e estudo de autores de diversas áreas do conhecimento, tais como Freud e Heidegger. Também na literatura encontramos abundante produção acerca desse tema.

A epígrafe de Sófocles usada neste capítulo foi utilizada por Heidegger, que recorrendo ao mundo grego para pensar o homem, conclui que tomar o homem como objeto de estudo significa tomá-lo e apreendê-lo em sua própria estranheza.

Entendemos que tais palavras colocam o homem diante de sua própria condição e o fazem constatar um aspecto fundamental de si mesmo: nada é tão estranho quanto ele mesmo. Seus limites surpreendentes, tanto grandiosos quanto abismáticos, sua complicada síntese entre deuses e vermes são questões que levam ao interrogar filosófico. E para Heidegger, o que há de mais estranho no estranho é o próprio homem. O homem é o único ente que apreende o seu modo de ser como problemático, o único capaz de questionar e pensar aquilo que faz dele o ente que é.

Também do mundo grego, Heidegger usa a referência de Parmênides e sua importante frase "pois o mesmo é pensar e ser". Portanto perceber, pensar e ser estão dispostos numa total proximidade. Onde impera o ser, lá também impera e

¹⁷ Juntando a nomenclatura de Kierkegaard com a de Pompéia.

acontece a percepção. O homem e ser estão entregues reciprocamente um ao outro, pertencem um ao outro¹⁸.

Também Freud, em 1919, escreveu sobre o tema (**O Estranho**) no qual trabalha o sentido da palavra *unheimlich* em seu ambíguo sentido: estranho familiar (FREUD, 1979c).

O estranho é aquilo que nos retira do que nos é familiar e seguro e nos coloca diante do desconhecido e do nada. Em grego, *Deinon*, segundo Heidegger, significa o terrível, tanto o terror próprio do pânico, quanto o terror quieto e soturno que acompanha nossas apreensões mais íntimas.

O estranho é aquilo que não nos deixa estar em casa. O homem é constantemente lançado para além de si mesmo em direção ao aberto e ao imponderável do seu ser, embora ele tente o tempo todo contornar essa sua condição buscando abrigo e proteção no familiar e conhecido. (MICHELAZZO, 1999, p. 92).

O homem experimenta a proximidade e a intimidade com a sensação de familiaridade tanto quanto com a sensação de estranheza diante do desconhecido de seu próprio ser. Esse estado de abertura do *Dasein*, o desaloja do que lhe é familiar. O sentido do *Da* = 'aí' como abertura, o coloca num permanente embate com o imponderável de seu ser e de seu mundo. Lembramos mais uma vez que a expressão "ser-no-mundo" [*In-der-welt-sein*] pressupõe que o homem e o mundo não são entidades separadas.

Neste momento quero referir-me ao “estranho” que aparece como personagem prestes a nascer do ventre de Gisela.

Temos usado ao longo da dissertação os termos “a coisa” e “a criatura”, porque seu caráter indefinido, sua imprecisa configuração, não se mostra facilmente nomeável. Optamos por batizar esse ente misterioso como o “estranho” ou “*unheimlich*”: o estranho familiar:

Agora, preciso concentrar-me neste ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca, e deixar que meu corpo expulse seu violador. Por muito tempo estive esquecido. Hibernava? Pensei que morrera, ou não passava daqueles medos que me atormentavam antigamente, (...). Mas meu inquilino reviveu. Fênix monstruosa assoma na noite, enche meu estômago, rasteja até a garganta,

¹⁸ Para maior aprofundamento na questão ver o capítulo “A caminho da unidade originária” in: **Do Um como princípio ao Dois como unidade**. MICHELAZZO, 1999.

como se do lado de fora dos meus lábios alguém chamasse, vem, vem, vem. (**AAEA**, p 11-12).

É assim que Lya introduz o tema do estranho, *unheimlich*, no início do romance **AAEA**. A sensação de estranheza inquietante acompanha o leitor durante toda a narrativa. Desse modo a escritora confirma sua capacidade de produzir um efeito de encantamento, mantendo o leitor em suspense até o final. Que estranho é esse? Que criatura é essa que numa espécie de parto às avessas, sairia pela boca da personagem? Que violação é essa que vem de dentro do próprio corpo? Uma violação invertida, ao contrário do sentido comum, de fora para dentro?

O estranho aparece como um misterioso personagem que ao final do romance ainda conserva seu caráter enigmático. A criatura (re)nascida no ventre de Gisela é uma espécie de materialização de seu imaginário. Seria um delírio de Gisela? Fantasia, alucinação? Sabemos que a literatura é capaz de produzir mais efeitos de estranhamento que a própria realidade mas, também a temática desenvolvida pela autora sugere algo de enigmático, próprio da existência. Teríamos uma configuração exata da identidade humana? A identidade para nós também se afigura como ilusória, ficcional. Qual seria nossa verdadeira face? São várias as colocações sobre a identidade humana que nos parecem indicar os efeitos da linguagem e da alteridade na representação que fazemos de nós mesmos:

"Eu nunca sou, eu me torno. Torno-me aquele que acredito ser, ou aquele que vocês acreditam que sou". (GIDE, 1992, tradução nossa)¹⁹.

André Gide enfatiza que a literatura já havia se adiantado a Lacan na compreensão da identidade humana.

A angústia produzida pelo embate do eu com o outro, no seu caráter de estranhamento, do que é diferente de si e nunca definitivamente apreendido, traz também estranheza e medo. Quem é essa imagem que também não escapa a um caráter ilusório, indefinível?

A experiência do tempo também produz em nós a sensação de inquietante estranheza. Somos a todo instante desalojados do familiar, lançados num futuro que não está de modo algum garantido.

¹⁹ "Je ne suis jamais, je deviens. Je deviens celui que je crois ou que vous croyez que je suis."

Enfim, a temática fundamental trabalhada por nós em **AAEA**, também traz em si o incômodo daquilo que não pode ser concretamente e definitivamente explicado. Ao humano resta o incessante trabalho de transformar o desconhecido em familiar, no permanente embate, no duelo entre as dimensões "ex e sistere" [existência].

A dimensão "sistere" corresponde ao sentido de permanência, de familiaridade, de conhecido que nos proporciona a sensação de abrigo e proteção. A dimensão "ex" corresponde à vigência do tempo, ao movimento de expulsão, ao desalojamento da familiaridade. O tempo é pois devorador de nossa estabilidade que, além de nos expulsar da condição de conforto, provoca um desalojamento dos sentidos.

No fluxo temporal, a inconstância e a transitoriedade são experimentadas. Vivemos, portanto, imersos na irrepetibilidade e no sentido fugidio das coisas do mundo. Como o tempo de vigência dos sentidos é finito, somos continuamente arremessados em direção ao vazio do futuro, que ainda está para ser construído. Nossos sentidos são atropelados pela finitude. As pequenas mortes, acarretadas pelo esvaziamento dos sentidos, nos abrem para o nada, para o vazio. As tramas das significações são como teias instáveis, precárias, provisórias e finitas. São frágeis momentos de ancoragem na familiaridade, na sensação de permanência. A transitoriedade do sentido nos revela a face da angústia descrita por Tillich como angústia de vacuidade e insignificação²⁰. A nadificação da existência e seu correspondente estado de desespero lançam o homem na esfera criadora de novas significações. A construção de novos sentidos tenta garantir um solo estável e proporciona uma certa contenção da angústia. Há portanto, inevitavelmente, uma permanente tensão entre as dimensões "ex" e "sistere".

A experiência da angústia está atrelada à experiência temporal, não só por sua fugacidade, mas também pela dimensão do futuro, o horizonte final do "por-vir" que é a morte. Nossa destinação final nos acena, a cada momento, produzindo igualmente um estado de desabrigo e insegurança. A angústia de destino é também relativa ao nosso estar no mundo, caminhando sempre na direção do desconhecido, da impenetrável escuridão do futuro.

²⁰ Angústia de vacuidade e insignificação é uma denominação criada por Paul Tillich, para explicitar uma das faces através da qual a angústia se revela. Consideramos que o ser do homem, o *Dasein*, inclui sua relação com as significações e, portanto, quando o sentido daquilo que afirmamos vacila ou é esvaziado, experimentamos a sensação de angústia. Essa angústia de vacuidade nos conduz ao abismo da insignificação. (Para maior aprofundamento na questão cf. TILLICH, 1967).

Recorrendo ainda ao pensamento de Paul Tillich, reconhecemos em Gisela o temor pelo seu destino. Ela se pergunta sobre sua realização ou por seu extravio, seja na aquisição das habilidades próprias à sua condição feminina, seja na possibilidade da experiência amorosa nas suas diversas dimensões. Gisela nos conta as contingências de sua existência que traçam o seu destino.

O Anjo, andrógina figura, homem ou mulher? Aliado ou traidor? Guardiã dos mistérios da vida e da morte. Exilado, estranho, enigmático, indecifrável.

Esse é o Anjo, personagem onipresente em toda a narrativa, que aparece como “mudo interlocutor” da protagonista. Um Anjo sem nome: não era Gabriel, Rafael ou Miguel. Supõe-se então que sua função não está precisamente definida como as dos outros. Em hebraico, Rafael significa “a cura de Deus”, Miguel, com sua espada, significa “a força de Deus”, que expulsa o demônio, Gabriel, “a fala de Deus”. Nenhum deles é o anjo da narrativa.

Por ser o guardião do jazigo da família, sua presença aparece como o anúncio permanente da mortalidade dos homens e, particularmente, dos membros da família de Gisela. A finitude assim representada sugere que o anjo se incumba de marcar a destinação final de todos: a morte. Um a um, os membros da família Wolf são tragados pela morte. Esse personagem, postado num pedestal, aguarda por todos e, imaginariamente, Gisela supõe nele, uma espécie de dissimulação: "O anjo de bronze que guarda nosso jazigo indica o difícil caminho do céu e finge não escutar nada." (AAEA, p. 13)

Por vezes, era imaginado como um possível salvador:

O Anjo do jazigo bem que poderia transformar-se no príncipe que me despertaria para uma vida diferente. Longe de tudo que me afligia: minha avó, minha solidão, meus defeitos, incertezas, pesadelos. (AAEA, p. 30).

Através desse imaginário interlocutor, podemos entrever as projeções de Gisela, suas indagações essenciais sobre os temas da vida e da morte, do sexo e do amor, do destino. Em muitos momentos, ele é um exilado, tal como ela, sua mãe, tio Stefan e seu Max. É um companheiro, no seu caráter de "desterro" e solidão. Os mistérios do corpo, a diferença dos gêneros, estão ocultos sob a veste de metal. Misteriosa escultura de bronze que exibia os signos de indefinível sexualidade. Majestoso e sensual. "Moça ou rapaz? O rosto era de um belo adolescente, mas os cabelos desciam até os ombros, e debaixo dos panejamentos de bronze entreviam-se seios redondos. Eu tinha vergonha de olhar, mas eram seios" (AAEA, p. 41).

Qual é o sexo dos anjos? “Um Anjo misterioso, concentrando na pesada matéria em que se imobilizada a eternidade de seu gesto e expressão, os enigmas da vida e da morte” (**AAEA**, p. 41). Também os enigmas da sexualidade, de impossível deciframento. A eterealidade também era suposta nele. O anjo inviolado, que possuía a plácida beleza de Anemarie, teria a voz do lamento de um violoncelo: “(...) agonia suave de quem educadamente se dilacera no limite entre a dor e felicidade” (**AAEA**, p. 42). Dor ou êxtase? O anjo era poupado desse dilema. “Nada de sexo e violência.” (**AAEA**, p. 38).

Mas seria ele tão plácido como parece? Perguntava-se Gisela ao perceber que Anemarie estava apaixonada.

Antes, era como se a tocadora de violoncelo, idealizada, quase irreal, fosse a nossa identidade. Desmoronada a estátua, nos dispersamos. Só a sombra do Anjo ainda nos preservava, nos possibilitava fingir de maneira convincente que éramos uma família estável e limpa. (**AAEA**, p. 85).

Salvador ou traidor? A ponta de sua asa poderia subitamente tocar o coração de sua mãe e ela morreria. Naquele momento o anjo deixava de ser protetor e, tornava-se um traidor. Dúbio companheiro da vida e da morte.

O Anjo inominado, exausto de apontar o céu, lugar tão difícil de alcançar! Solitária figura, exilada de seus iguais, tal como Frau Wolf de sua Alemanha, sua mãe da terra ensolarada e ela própria, sem lugar.

Para Gisela, trágico devia ser mesmo esse “Anjo do jazigo, imóvel, duro e exilado, fingindo não ouvir as barrigas estourando na noite quieta” (**AAEA**, p. 53). Ou era um anjo apaziguador que guardava os segredos de Anemarie e de sua música? (**AAEA**, p. 57-58).

Mas nosso anjo seria mesmo tão plácido? Por que era sua asa esquerda que se fendia, após algum grave acontecimento? Porque sua *gauche* asa ?

Também ele, tal como Gisela sentia-se *gauche*?

Seria ele também intimidado por Frau Wolf?

Nem Rafael, nem Miguel, nem Gabriel. Esse estranho, inominado.

CAPÍTULO 3: Retomando o Fio da Constituição da Identidade

*“Há alívio em não mais precisar de ter
esperança”
Gisela, em AAEA*

3.1 O Averso em Gisela

Em Lya, o sentido metafórico do avesso está presente. Ela nos mostra o universo das relações familiares como marcas da conflitante coexistência entre os mundos da convenção social e o da interioridade dos sujeitos individuais.

O lado direito sempre pressupõe o seu avesso. Como num bordado, o lado direito é a superfície que se deve manter visível, com sua face harmoniosa, bela, conveniente. No avesso estão os arremates assimétricos, os fios embaraçados, os pontos desiguais, a confusão de tramas que configuram, metaforicamente, a imagem da subjetividade. Esse é o lado secreto que nem todos podem ver, pois é aí que o desarmonico e o conflituoso se revelam.

Os impasses, impostos pela coexistência entre os sujeitos, são também propiciadores do surgimento da sensação de angústia, que apresenta o seu caráter de culpa e condenação.

Além do sentimento de culpabilidade, no seu sentido ontológico, originado pela dívida existencial²¹ própria do *Dasein*, há um outro aspecto da experiência de culpabilidade que se origina da turbulência entre a interioridade dos sujeitos e as leis da cultura.

O tenso *Mitwelt*, o mundo das relações interpessoais, é o espaço onde se opera o processo civilizatório que implica na inserção do ser humano na linguagem e na cultura. É nesse solo, no micro mundo das relações familiares, que se trava o embate entre natureza e cultura. Estranho solo onde nasce o ser humano, que ao

²¹ A noção de “culpabilidade” se refere a um modo de ser do “ser-aí”: “ser fonte de uma negatividade. Nossa existência sofre de uma impotência ou uma finitude original. Esta noção de culpa (*Schuld*) está assimilada à noção de dívida, no sentido de que falta alguma coisa ou no sentido de uma carência que é própria do existir humano.” (ARAÚJO, 1983, p. 9).

inscrever-se na linguagem e na cultura, abandona seu caráter de puro organismo para constituir-se como sujeito simbólico.

Na narrativa de Lya há sempre vestígios desse duro embate. Na materialidade de seu texto, a interioridade de seus personagens nos deixa entrever as cicatrizes do processo civilizatório que se dá no espaço das relações familiares.

Fazer-se pelo outro, pela linguagem, construir uma representação de si nesse campo de batalha produz comumente, um sentimento de inadequação e culpabilidade. Culpa pela não correspondência ao lado direito do bordado; o mapa das convenções e da lei da cultura é também trilhado no avesso, no tortuoso caminho do território da experiência pessoal. Seus personagens e particularmente Gisela experimentam esse mal-estar.

3.2 Eros uma Vez

O sentimento de inadequação experimentado pela personagem, ao avaliar-se de acordo com as regras ditadas por Frau Wolf, tem a marca de uma espécie de culpabilidade e condenação. Tal sentimento, segundo Tillich, pode levar-nos ao permanente estado de auto-rejeição e conseqüentemente ao sentimento de condenação. Condenado não somente a um castigo externo, mas ao desespero de haver perdido o próprio destino. Uma das perguntas vitais formuladas pelo homem, se relaciona à questão de sua própria realização ou extravio. O sentimento de angústia de culpa e condenação faz um apelo decisivo ao *Dasein*: o que tenho feito de mim mesmo? A narrativa de Gisela referente a si mesma revela esse permanente mal-estar, uma identificação com o avesso das convenções, e revela também, uma desesperança quanto ao seu futuro. Ainda em Paul Tillich encontramos importantes relações entre os fenômenos do tempo e da angústia relacionados ao desespero. O estado de desespero [não-espero] contém um sentido de falta de esperança, que em si mesmo, já nos aponta uma mudança na perspectiva do futuro. A dimensão do futuro, antes em estado de abertura, fecha-se. Imaginariamente vive-se a experiência de que já não há um caminho possível para a realização dos projetos

futuros. Não havendo a esperança de afirmar-se, na realização de si mesmo, o sujeito sente que sua existência está malograda, extraviada ou perdida.

Gisela malogra, fundamentalmente, em sua possibilidade amorosa com Leo. “Gelo ou fogo?” Pergunta-se a personagem. Amores amenos, suaves como música de violoncelo, por Anemarie; a branda e cálida ternura pelo pássaro guardado sob o seu casaco de lã. São elas as alusões relativas à questão do amor dirigidas aos entes de seu mundo.

Numa breve cena, Gisela contempla a prima que, no jardim vem secar os cabelos ao sol para que fiquem mais dourados. O rosto de Anemarie voltado para a sombra, a fim de não ter sardas, está próximo ao seu:

Contemplo-a embevecida, saboreio sua presença. De repente, uma vontade intensa e terna de me aproximar, de encostar minha boca nos lábios cheios e macios. Apenas encostar assim as bocas – o que naturalmente não farei. Mas a vontade me perturba, por um momento me deixo embalar. O desejo passa quando alguém se aproxima, o quadro se fragmenta, nunca mais se repete. (AAEA, p.71).

Gisela ansiava pelo amor de Anemarie, que pela música a transportava para fora daquela família, que ela suspeitava não conhecer nenhum amor.

O contato corporal foi assim cuidadosamente evitado por ela, que se refugiava nos pensamentos etéreos da idealidade, da perfeição absoluta: “(...) esse afeto escondido jamais provocou vergonhas, humilhações. Nele não havia nada para me intimidar.” (AAEA, p. 72)

Os outros corpos constituíam-se em perigosas evidências que evocavam o cheiro áspero dos currais, o odor visceral dos galinheiros, a emanção acre dos chiqueiros, que poderiam macular ou burlar suas defesas na preservação de uma visão irretocável da vida. As pessoas tinham corpos quentes como a carne das galinhas, cheiravam a suor ou cerveja.

Há também o encontro com o pássaro adoecido pelo frio. É no jardim que se dá esse encontro. Seu pai entrega-lhe uma bola de penugem cinzenta, uma pequena pomba que ela coloca imediatamente sob o casaco, que se transforma então, num improvisado ninho de lã grossa. Fica por um longo tempo aquecendo a criatura frágil, tentando, assim, devolver-lhe calor e vida. “Estou sendo a mãe do pássaro e embora não tenha mais do que seis anos, nasce em mim a inesquecível sensação de comunhão com outro ser.” (AAEA, p. 63).

Outra vez a palavra da avó se interpõe à cena, produzindo uma quebra no encanto, uma mudança na qualidade do sentimento: “Guísela, quantas vezes já lhe disse que bicho e gente não se misturam? Passarinhos são sujos, têm doenças, têm piolhos!” (p. 64) Seu momento de felicidade foi arruinado e, ao fugir, correndo do sermão sobre higiene de sua avó, ela cai sobre o pássaro que então morre. Em seguida, ela diz a si mesma: “Não era limpo amar”. (AAEA, p. 65).

A trajetória de Gisela vai deixando rastros de sua ambivalência em relação ao amor. Sua ambigüidade nos conduz à evocação do pensamento mítico-filosófico em suas reflexões sobre o sentido do amor e as principais confrontações que ele nos impõe.

Eros, proveniente do verbo *erasthai*, em grego, significa desejar ardentemente e esse desejo, pelo seu caráter imperativo, quase irrefreável, pode ser experimentado como apavorante. Sabemos que há uma analogia entre *Eros* e Narciso. O termo narciso (*nárkissos*), provém de *nárke* que significa entorpecimento. Narcisismo é um estado de entorpecimento em si mesmo, que pode ser considerado como um dos opostos do amor. Se pensarmos que *Eros*, por lançar-nos num desejo imperioso, nos coloca em relação de disponibilidade e de abertura ao outro, o narcisismo, por ser o fechamento em si, se constitui num inimigo da experiência amorosa. O fechamento e o entorpecimento trazem consigo a ideologia da auto-suficiência, da onipotência e de uma autonomia que dispensa qualquer outro ser. O amor, ao contrário, pressupõe um estado de abertura irreversível entre os sujeitos humanos.

Gisela então, ao aproximar-se de Leo, é retirada de seu refúgio, e ao confrontar-se com o erotismo provocado por esse encontro, ingressa no tormentoso mundo amoroso.

Gelo ou fogo? “Amava Leo mas como poderia me expor? Medo demais.” (AAEA, p. 62). Como renunciar à imagem de seu conto predileto, a Rainha da Neve, no universo alvo e sossegado, longe das inquietações? Nesse universo lírico estaria a salvo da incômoda presença dos corpos com seus repulsivos odores.

“A realidade era difícil de compreender, e o que se compreendia era duro de aceitar.” (AAEA, p. 69).

Embora considerasse que o namoro com Leo fosse a coisa mais sólida de sua vida, e que durante um breve tempo tenha experimentado inéditas sensações, o temor da experiência sexual foi suficientemente forte para dissuadi-la da união com

ele. “Leo me fazia recuperar o sentimento de minha identidade. Eu me surpreendia a pensar, ele é o sol da minha vida. (...) a sensação de ser amada, de estar no lugar certo, o lugar junto dele.” (AAEA, p. 90).

Gisela encontra, por breve período, uma provisória pátria. Nesse tempo, encontra a sensação de pertencimento e recupera o sentimento de sua identidade. Ela habita, provisoriamente, o desejo de um outro. Leo é esse outro, em cuja subjetividade, Gisela encontra um solo para se fixar.

A sensação de exílio e não pertencimento produz um estado de “irresidência”. Esse estado, sugere que o sujeito humano vive a experiência do não-lugar, do desarraigo, quando se supõe ausente no espaço interior de outra subjetividade. A sensação de insignificância ou o compulsório anonimato são angústias experimentadas pelos seres humanos quando não se sustentam na trama de desejo dos outros significativos do seu mundo.

Fogo e gelo alternavam-se na carne de seu ventre. Quando sentia o ardor de Leo, encolhia-se assustada. Êxtase ou vergonha? Tudo acabaria na noite de núpcias que lhe parecia grotesca. Leo se transformaria numa criatura brutal, e iria, tal como vira em tio Ernest, rasgá-la, feri-la e então, ela ficaria irremediavelmente maculada. E o amor por Leo enferrujou tal qual as agulhas que usava para bordar seu enxoval.

Associado a sua repulsa ao sexo, a personagem acrescenta uma espécie de pacto com a morte. Ao descobrir a doença grave de sua mãe, ela imaginariamente faz um tipo de barganha. “Então a saúde de minha mãe se agravou.” (AAEA, p. 90). Talvez, no atordoamento da paixão por Leo, na descoberta da felicidade, eu tivesse me esquecido dela. A culpa começou a me roer.” (AAEA, p. 90-91).

Gisela renuncia à sexualidade, não somente pelo seu desejo de evitação ao aspecto repulsivo do sexo. Sua renúncia ganha um novo sentido: é um pedido de adiamento da morte da mãe. Um pacto com a morte, cuja única concessão possível é ceder um tempo maior, um adiamento na sua chegada.

Nesse tempo, o Anjo, antes um aliado, aparecia agora como um traidor: pois, ela pensa, que a ponta de sua asa podia mover-se, tocar o coração de sua mãe e ela estaria morta. A experiência amorosa com Leo fica contaminada pela imagem da morte: “E não suportava mais abraços, beijos, carícias íntimas, o coração doente porque a morte e a decomposição roíam pessoas a quem eu amava.” (AAEA, p. 102).

A inclusão de Leo na vida de Gisela, evoca o estado de angústia produzido pelo encontro com a alteridade. Leo é um outro *Dasein*, diferente, singular, que dirige a Gisela, suas demandas de reconhecimento, suas demandas sexuais, que abalam a organização da vida da personagem.

Sua condição feminina, se assumida, traria para ela as "coisas desagradáveis" que eram comuns a todas as outras mulheres de sua família. O casamento imporia a ela um contato corporal considerado insuportável. "Eu sabia: a carne exigia cumplicidades terríveis." (AAEA, p. 72). As exigências feitas às mulheres de sua família incluíam intermináveis tarefas domésticas para as quais não se sentia suficientemente habilitada. "Ser uma boa dona de casa significava entrar na cozinha, mexer em coisas desagradáveis, preparar, calcular, acertar, ouvir reclamações, suportar olhares de desaprovação. Correr para agradar a um marido, a uma família." (AAEA, p. 72). E, além disso, "(...) à noite, na aparente quietude do quarto, outras obrigações aguardavam: dessas, especialmente, eu não queria saber." (AAEA, p. 72).

No início de sua narrativa, quando o tempo presente é mantido em suspensão, o personagem Leo nos é apresentado como aquele que foi amado por ela e, prefigura-se aí o malogro de sua experiência sexual. Insinua-se, também, que, após a morte de Leo, o estranho nas suas entranhas, renasce. Fênix monstruosa, estranho inquilino que abriria seu sexo, numa violação às avessas.

A relação com Leo portanto era vivida com ambivalência, pois sua presença demandava uma abertura, uma disponibilidade e um novo modo de presença na existência. Deixar que ele invadisse seu universo acabou por trazer, inexoravelmente, questões que ela teria preferido ignorar.

Êxtases ou vergonhas? E lembrava-se de uma frase citada em alemão por Frau Wolf: "(...) os homens só precisam se limpar; as mulheres é que agüentam as conseqüências. Fogo e gelo alternavam-se na carne de meu ventre." (AAEA, p. 93).

3.3 Constelações Identificatórias

No universo da personagem ficam evidentes a possibilidade e a coexistência de múltiplas identificações. Não só a prima Anemarie, que com sua etérea materialidade, se constitui num nível de idealização sentido como inatingível por Gisela (contribuindo para uma espécie de identificação às avessas), como com a avó cujo imperativo de sua lei determina as insígnias de feminilidade e cujas tarefas Gisela executava de forma inadequada. A ausência desses traços de perfeição física e sua inabilidade com as tarefas ditas femininas, recrudescem em seu imaginário a impressão de um "fora de lugar". Aqui o processo identificatório se faz pela ausência de traços que lhe assegurariam a sensação de pertencimento. Portanto, em relação a elas, à avó e à prima, resta-lhe o lugar de avesso do ideal. É interessante notar que, momentaneamente, Gisela experimenta um certo alívio, pois o avesso, mesmo comportando um aspecto negativo, se constitui num lugar. A ocupação desse solo, "o avesso", aparentemente oferece a Gisela uma trégua na angústia de não pertencer a lugar algum.

Laplanche define a identificação como processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações. Essa noção de identificação traduz uma relação de semelhança e abrange conceitos psicológicos tais como imitação, empatia [*Einfühlung*], simpatia, contágio mental, projeção. Esta é uma das operações ou mecanismo psicológico pelo qual o indivíduo humano se constitui (LAPLANCHE, 1970).

Gisela aponta os caminhos percorridos em seu mundo [*Mitwelt*] e os encontros identificatórios com outros personagens. A sensação de "fora de lugar", a sensação de "exílio" é compartilhada imaginariamente com a mãe, tio Stefan, seu Max e até mesmo o Anjo de bronze. A identificação de Gisela incide sobre o traço comum de exilado, desterrado, estranho, estrangeiro, mestiço e a conseqüente sensação de desarraigo desses personagens. A mãe, distanciada de sua família de origem, de seu paraíso ensolarado, vivendo numa família estrangeira na qual nunca se sentia realmente incluída, numa terra envolvida pelo frio inverno. O Anjo de

bronze, fora de sua legião, só, distanciado de seus iguais, aprisionado a um pedestal, impedido de voar. Nesse sentido, o Anjo também se apresenta como destituído de um lugar adequado de pertencimento. Gisela imagina-se também parecida com o tio Stefan. "Talvez me sentisse solidária com ele, embora sem entender por quê. Fina ironia, sempre afastado, calado, alheio, a contemplar aquela gente servil aos pés de Frau Wolf." (AAEA, p. 19-20).

Há também um outro traço identificatório que decorre da pergunta sobre seu lugar de pertencimento que conduz Gisela a definir-se como mestiça. Sabemos que mestiço significa um sujeito nascido de pais de diferentes raças, resultante do cruzamento de espécies diferentes. Assim Gisela se representa mestiça, filha de dois mundos, ou das duas diferentes culturas. O lugar do mestiço é um "entre-lugar", nem uma coisa nem outra: Guísela ou Gisela? Nem puramente alemã, nem puramente brasileira.

O Anjo, sem nome, também se apresenta num "entre-lugar". Nem Deus nem homem. Sua imagem andrógina, homem/mulher também representa um "entre-lugar". "Moça ou rapaz? O que haveria sob as vestes de metal?" (AAEA, p. 24).

Gisela expressa, ao longo da narrativa de seu passado, a onipresente sensação de estrangeira em seu radical sentido: o que é de fora, esquisito, alheio, esquivo, não pertencente ao que é familiar.

3.4 Exílios compartilhados

Nas reuniões de família, Gisela percebia sua mãe tão distante como tio Stefan. Afastada de seu mundo de origem, um outro Brasil, onde moravam os pais e os muitos irmãos. Sua mãe abandonara esse lugar de festa eterna, de mar verde e calor para casar-se com seu pai. Essa troca exigiu-lhe assumir costumes muito diferentes. Tal como Gisela, mais tarde, a mãe tivera dificuldades em se encaixar no modelo ideal da família Wolf. Foi difícil aprender o idioma, errava as declinações e falava com sotaque. Ela e a mãe compartilhavam sem comentar, a sensação de estarem no lugar errado. "Maria da Graça numa família de Helgas e Heídes." (AAEA, p. 21).

E ela? Guísela ou Gisela? O nome de sua mãe, Maria da Graça Moreira Wolf seria o único nome estrangeiro inscrito no jazigo da família.

Havia, com seu Max, alguns traços identificatórios, como a sensação de estarem expostos e humilhados, suplicando que alguém os amasse. Também ela, como seu Max, esperava algo ou alguém que nunca vinha.

A solidão de seu Max lembrava a Gisela sua sensação de exclusão quando espiava as grandes festas, com cálices de cristal, bebidas estrangeiras, rumor de vozes educadas. Na sala, uma felicidade inatingível, enquanto ela ficava no quarto sozinha, à margem.

Na introdução do romance, a personagem nos parece indicar a escolha de uma identificação final. Ela é afirmativa ao dizer: "Mas sou Guísela, não tenho a doçura nem a alegria de viver de minha mãe (...)" (AAEA, p.12). Em outra ocasião ela anuncia o momento e a razão pela qual se rende ao ideal da avó. Após a visão de tio Ernest nu, depois de chorar aos arrancos, ela relata: "Vi apenas minha avó, e compreendi de repente que talvez fosse necessário me transformar na velha ereta e seca: a doçura implicaria humilhações inenarráveis." (AAEA, p.96).

3.5 A rendição de Gisela

Na narrativa da protagonista encontramos indícios de alguns acontecimentos que a conduzem a importantes decisões. A visão de tio Ernest numa cena sexual, produz em Gisela um transtorno em suas emoções, que são relatadas assim: "Chorei aos arrancos, a dor concentrada arrebatando no coração enlouquecido; meu ventre repuxava em fogo, fogo, depois um frio acalmando, uma neve acobertando tudo." (AAEA, p. 95).

"Desde essa tarde, sempre que Leo se fazia mais íntimo, era tio Ernest que eu sentia contra mim e de quem fugia." (AAEA, p. 96).

Gisela torna-se Guísela:

Livre de Leo, passei a cuidar melhor da casa e de meu pai. Os trabalhos domésticos, que antes detestava, agora me faziam bem. Com que prazer que eu seguia atrás da empregada, correndo novamente o pano onde ela não tirara bem o pó (...). Nosso soalho parecia um espelho. (AAEA, p. 103)

Em outro momento do relato ela diz:

Sem perceber, tornei-me afinal boa dona de casa. Embora as agulhas ainda enferrujem meus bordados saem quase perfeitos; consigo fazer uma torta de várias camadas, quase tão boas quanto as de tia Marta, e acho que minha avó hoje se orgulharia de mim. Também capricho na postura, tal como ela me ensinava: não desabo mais nas poltronas, prefiro sentar na beirada, as costas retas. (AAEA, p. 83)

3.6 Salve-se quem puder

Em suas lembranças, Gisela nos conta a salvação de alguns outros personagens e indaga-se sobre sua própria salvação.

Para tia Marta a salvação foram as receitas; para minha avó, a salvação não foi Anemarie; para tia Helga, a salvação foi a morte; para seu Max, no corredor da minha infância, a salvação não veio nunca. Para meu pai, a salvação está na espera do suspiro que povoa a casa. Por muitos anos pensei que só me salvaria se fechasse meu corpo, se endurecesse o ventre, se me negasse, adquirindo a postura ereta e as maneiras secas de Frau Wolf. (AAEA, p. 107-108).

Pergunta-se também pela salvação de Leo: "(...) teria sido possuir meu corpo e ser o meu dominador?" (AAEA, p. 108).

Para ela, a salvação estaria no copo de leite usado como isca para tirar de dentro de si a estranha criatura?

Ao supor que a salvação de toda a família Wolf tivesse ficado escondida no quartinho do porão e do qual ninguém possuía a chave, nos parece possível entrever algo da condição humana. Não se cura, não se salva o humano de sua própria condição, de sua angústia diante do seu destino e de sua morte, da experiência do esvaziamento de sentidos e da permanente luta por novas significações. Também não se consegue escapar da culpabilidade ontológica e livrar-se em definitivo dos sentimentos de culpa e condenação.

O ser-aí, o *Dasein*, experimenta o abandono ao compenetrar-se de sua condição original: de ter sido lançado no mundo sem o próprio consentimento, e sem

nenhuma possibilidade de controlar a trama de significações preexistentes ao seu nascimento. A angústia do encontrar-se aí [*Befindlichkeit*] que cai sobre o *Dasein*, não vem de "dentro" nem de "fora", mas emerge do próprio ser-no-mundo.

CAPÍTULO 4: CONCLUSÃO

Há uma estreita relação entre o primeiro capítulo [Exílio] e a parte final do último capítulo [O Parto]. Lya nos manteve, até esse momento, suspensos no mistério desse parto, que finalmente acontece.

Decidimos parafrasear partes do capítulo final do romance **AAEA**, na tentativa de preservar a dramaticidade contida nas cenas narradas pela personagem.

Esticada no chão, sentindo as tábuas ferindo seu corpo magro, o cinzeiro cheio de leite, colocado à sua frente, Gisela o chama em silêncio: vem maldito, vem! E a criatura sem olhos, sem nariz, sem identidade arrasta-se em seu estômago e a faz sofrer convulsões prolongadas como num parto. Com o cabo de uma escova de dentes ela segura os maxilares, sentindo escorrer o sangue de sua boca ferida, e entre arrancos e grossas lágrimas vai parindo a criatura. Com a memória ainda ativa, sente-se aliviada ao lembrar-se de Anemarie e acha bom que ela não tenha presenciado seu parto grotesco e desesperado. Também se lembra de Leo e que após sua morte a "coisa", que agora nasce, retornou à vida dentro de seu corpo.

Seu volume distende os músculos, rasgando as carnes e sai de sua boca em borbotões, rasteja em sua língua. O que estará saindo de mim, pergunta-se Gisela, que comunhão foi essa? E seu pensamento gira, pensando na avó dizendo: que falta de higiene! Ouve o relógio francês que bate horas alegremente. Outra vez a memória e o sonho: no quatinho do porão aprisionaram algo como um pássaro e ela se pergunta, ou era um anjo torto e meio anão com as asas quebradas?

Cria coragem e vira-se para, pela primeira vez, contemplar o que saiu de seu corpo. A enorme "criatura" com a pele esticada reluz sorvendo o resto de leite no cinzeiro. Tem duas pontas iguais, uma delas, presumidamente a cabeça, está submersa no leite.

Pesadelo, exagero de sua fantasia ou alucinação? Novamente no turbilhão da memória: sua mãe suspira no corredor, Anemarie com o corpo unido ao violoncelo ao tocá-lo faz brotar a voz do anjo. A morte também brota dos abraços de tio Stefan.

O amor é a morte?

Finalmente a "criatura" vira-se e Gisela, sabendo que vai ser encarada, pergunta-se: minha identidade - qual é a minha identidade?

Nesse momento, quando o estranho saído de seu ventre a fita, sem olhos, sem nariz, sem feições, vem novamente suas repetidas indagações: qual é o meu nome? Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo? Sugerindo assim a experiência da inconclusão.

As perguntas permaneceram sem respostas. E a nós leitores, restam outras:

Quem ou o que nasce das entranhas de Gisela?

Estranho filho, gerado no ventre que alternava extremas temperaturas, gelo e fogo. Filho nascido das assustadoras palavras de Frau Wolf?

É uma vida que nasce, sem forma reconhecível e, juntos à personagem, poderíamos perguntar qual a sua identidade?

É a própria existência em seu caráter de estranheza e indeterminação?

É pesadelo, alucinação?

É o desconhecido do próprio *Dasein*?

É o fruto do encontro de um ser com o mundo? Filho da linguagem, da alteridade?

Ou filho do tempo, da angústia?

A estranheza inquietante produzida ao longo do romance, tem seu recrudescimento nesse momento final.

O que veio à luz, no ventre de Gisela nos parece ser o próprio *unheimlich*: o estranho familiar!

*

Foi possível ver, através das temáticas anunciadas pela voz narrativa da protagonista, as sombras ou os vestígios de outras produções discursivas, seja no campo filosófico, mítico, psicanalítico ou psicológico e, destacadamente, no campo das formulações Daseinsanalíticas.

Esse texto, pode ser considerado um palimpsesto, pois a materialidade de sua superfície evoca uma multiplicidade de outras possíveis leituras. O jogo de espelhos, a confluência de imagens, tornou nosso propósito de intertextualidade exeqüível.

A seu modo, Lya confirma o possível caráter hipertextual da ficção literária e atesta que cada texto literário, sendo uma forma de tematização do mundo, indica como cada autor executa o seu modo de “pilhagem” no fecundo acervo da

construção discursiva dos homens. Cada autor, através da singularidade de sua obra, testemunha e desvela os temas particulares e/ou universais da existência humana.

Lya atravessou inúmeros territórios da experiência humana. Testemunhou os segredos de um existente, Gisela, de tal forma verossímil, provocando em nós leitores, uma espécie de vertigem imaginária, produzindo efeitos de projeção e identificação.

Acompanhamos, na condição de leitores, a peregrinação empreendida pela personagem na busca de suas reminiscências. Seguimos o fio traçado por Mnemósine, e entramos nos labirintos e subterrâneos da história de Gisela.

Encontramos na narrativa, momentos que poderiam estar assinalando o nascedouro de algumas experiências, que insinuavam uma provável gênese de destinação na vida da personagem. O trânsito temporal da memória, o jogo entre passado e presente tornaram-se preciosos recursos na construção literária conferindo ao romance seu caráter verossímil.

Lya, através de Gisela, conta a história dos homens. Ao fazer sua ficção, apontando questões existenciais fundamentais, faz de sua escrita espelho, onde refletimos nossa humanidade. A surpreendente jornada pelo texto, nos atende o *voyeur* desejo de vermos no outro o que também nos pertence. Lemos o livro de Lya Luft e fomos lidos por ele .

A onipresente experiência da angústia, com suas diferentes faces, o solo temporal da existência com suas vicissitudes, foram o grande cenário para a encenação ficcional. A estranheza inquietante da alteridade, a busca pela configuração de uma identidade, a impermanência dos sentidos no tempo, o incessante trabalho de tecer novas tramas de significação foram parte do enredo de **AAEA**.

O encontro com a eloqüência irresistível dos corpos, no império de suas necessidades e na sua inelutável corruptibilidade se constituíram em assustadores fantasmas que, a todo o tempo, nos destituíram da ilusão de onipotência de sermos senhores da vida. O assujeitamento ao imperativo corporal, e a morte sempre anunciada na sua materialidade, trouxeram para a proximidade a evidência de nossa precariedade e transitoriedade. Fomos freqüentemente lembrados de nossa finitude. Nossa mortalidade esteve lá, encarnada no Anjo de bronze do jazigo da família Wolf.

A angústia de culpa e condenação, do destino e da morte, do vazio e da insignificância foram visíveis sombras que povoaram o espaço da interioridade da personagem.

Lya no seu tear de palavras, teceu sua ficção e dela pudemos retirar entre os “mil fios do mundo”, o longo fio do tempo entrelaçado ao fio da angústia, que percorreram toda a trama como um fio duplo e que, em seu trajeto foram alternando outros encontros. Textecendo a trama de **AAEA** nos colocamos próximos aos pontos de contato entre o fio duplo do tempo e da angústia e nos foi possível observar o entrelaçamento com os fios da alteridade, do estranho, do corpo, da memória, do amor, da verdade. Acrescentamos fios trazidos de outros campos do conhecimento e com ele tecemos uma nova trama: nossa possível intertextualidade.

REFERÊNCIAS

ABAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad.: Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ARAÚJO, José Newton Garcia. **Tempo vivido: da filosofia do tempo à compreensão da experiência temporal**. 1983. 205f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ARAÚJO, José Newton Garcia. Algumas considerações a respeito do tempo vivido. **Cadernos de Psicologia**. Belo Horizonte n. 1, p. 5-25, out. 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da língua**. Trad.: Mário Laranjeira, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BEAUFRET, Jean. **Introdução às Filosofias da Existência**. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

BECKER, E. **A Negação da morte**. Trad.: Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

BEDRAN, Ângela. Objeto gritante. In: **Revisitações**: Edição comemorativa: 30 anos da Faculdade de Letras da UFMG. Eliana Amarante de Mendonça Mendes, Paulo Mota Oliveira, Veronika Benn-Ibler (Org.). Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1999.

BEDRAN, Ângela. Amor à última vista. In: **Maurice Blanchot**. Lúcia Castelo Branco (Org.). São Paulo: Annablume, 2004.

BINSWANGER, L. *La escuela de pensamiento de Análisis Existencial*. In: May, R. et alii. **Existencia: Nueva Dimensión en Psiquiatría y Psicología**. Trad.: Cecilio Sánchez Gil, Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1967, cap. VII, pp. 235-261.

BINSWANGER, L. **Três formas da existência malograda**. Trad.: Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1977.

BINSWANGER, L. A solidão essencial. In: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. A obra e a comunicação. In: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara**. Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc. Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOSS, M. e CONDRAU, G.. Análise existencial – daseinsanalyse. Revista **Daseinsanalyse**. Nº 2, Associação Brasileira de Análise e terapia existencial/Daseinsanalyse, São Paulo: 1976.

BRANCO, Lúcia Castello e Ruth Silviano Brandão. **Literaterras**. As bordas do corpo literário. São Paulo, 1995.

BRANCO, Lúcia Castello. A morte do último. In: **Maurice Blanchot**. Lúcia Castello Branco (Org.). São Paulo: Annablumme, 2004.

BRANCO, Lúcia Castello. A solidão essencial. In: **Maurice Blanchot**. Lúcia Castello Branco (Org.). São Paulo: Annablumme, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e Psicanálise**. Porto Alegre: ed. Universidade. UFRGS. 1996.

CYTRYNIWICZ, Maria Beatriz. Em busca da existência. In: **Viver mente e cérebro: um futuro plural**. N. 6, s/d.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad.: Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987.

DUBOIS, Christian. **Heidegger: introdução a uma leitura**. Trad.: Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FIGUEIREDO, Luiz Cláudio. **A questão da alteridade nos processos de subjetivação e o tema do estrangeiro**. Trabalho a partir do curso ministrado na Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Puc de São Paulo, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 2ª Ed. Porto: Vega, 1995.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v. 9: Escritos criativos e devaneios. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v. 14: Sobre a transitoriedade. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v. 17: O estranho. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: v. 20: Inibições, sintomas e ansiedade. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**. Paris, Seuil, 1982.

GIDE, André. **Percorso**, revista de psicanálise, Ano V, segundo semestre de 1992.

HEIDEGGER, M. **Pensador de um tiempo indigente**. Madrid: Rialp, 1956.

HEIDEGGER, M. Carta sobre o humanismo. In: **Heidegger**. Coleções os Pensadores. Trad. Emildo Stein. Abril Cultural, 1979.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Trad.: Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995.

HEIDEGGER, M. **Seminário de Zolikon**. Trad.: Gabriella Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. São Paulo: EDUC; Petrópolis: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, M. **A Caminho da linguagem**. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOOGARD, Esben. **Psicanálise e Fenomenologia: Reflexão sobre a relação entre Freud e Husserl**. Trad. Lúcio R. Marzargão. Texto publicado no: **Journal of Phenomenologia Psychology**, FALE, 1978.

INWOOD, Michael. **Dicionário de Heidegger**. Trad.: Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

JOLIF, J. Y. **Compreender o homem. Introdução a uma antropologia filosófica**. São Paulo: Herder, 1970.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de angústia**. São Paulo: Hemu, 1968.

KIERKEGAARD, S. Coleção **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. **Vocabulário de Psicanálise**. Trad.: Pedro Tamen, Santos, Martins Fontes, 1975.

LAPLANCHE, J. **Problemáticas I – A angústia**. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LIMA, Luis Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2002, p. 955-987.

LOPES, Maria de Louders Amaral Henriques. **Logos e Mythos: uma reflexão crítica sobre o feminino e a condição humana no universo imaginário de Lya Luft**. 2000. 176f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981.

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

LUFT, Lya. **As parceiras**. São Paulo: Siciliano, 1990.

LUFT, Lya. **O lado fatal**. São Paulo: Siciliano, 1991.

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

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

- LUFT, Lya. **O Rio do meio**. São Paulo: Mandarim, 1996.
- LUFT, Lya. **Secreta mirada**. São Paulo: Mandarim, 1997.
- LUFT, Lya. **O ponto cego**. São Paulo: Mandarim, 1999.
- LUFT, Lya. **História do tempo**. São Paulo: Mandarim, 2000.
- LUFT, Lya. **Perdas e ganhos**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. **História de Bruxa Boa**. Rio de Janeiro: Mandarim, 2004.
- LUFT, Lya. **Pensar é transgredir**. Rio de Janeiro: Record. 2004.
- LUFT, Lya. **A sentinela**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LUFT, Lya. **O exílio**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LUFT, Lya. **Para não dizer adeus**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LUFT, Lya. **Em outras palavras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 1984.
- MAY, R. et alii.. **Existencia**: nueva dimensión en Psiquiatria y Psicología. Trad.: Cecilio Sanches Gil. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1967.
- MEYERHOFF, Hans. **O Tempo na literatura**. Trad. Myriam Campelo. São Paulo: MCGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MICHELAZZO, José Carlos. **Do Um como princípio ao Dois como unidade**: Heidegger e a reconstrução ontológica do real. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999.
- MICHELAZZO, José Carlos. Daseinsanalyse e “doença” do mundo. **Daseinsanalyse**. São Paulo, n. 10, p. 47-71, 2001.
- MINKOWSKI, E. **El tiempo vivido**. Trad.: Angel Saiz Sáez, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- MORIN, Edgar. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artmed, 1996.
- PASSOS, Cleusa Rios P.. **Confluências**. Crítica literária e psicanálise. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995
- NIETZSCHE, Friedrich. Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra moral (verão de 1873) In: **O Livro do filósofo**. São Paulo: Centauro, 2001.

- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PENHA, João. **O que é Existencialismo**. 5ª ed., São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- POMPÉIA, Raul. Corporeidade. **Daseinsanalyse**. São Paulo, n. 12, p. 28-42, 2002.
- RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 3ª ed.. Rio de Janeiro, Forense Universitário, 1974.
- RICOEUR, P. et alii. **As Culturas e o Tempo**. Trad.: Gentil Tilton. Petrópolis: Vozes, 1975.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad.: J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- SAVATER, Fernando. **As perguntas da vida**. Trad.: Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Trad.: Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- STEINER, George. **Martin Heidegger**. Paris: Albin Michel, 1981.
- SPITZER, Leo. **A Interpretação lingüística das obras literárias**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. Apostila.
- TILLICH, P. **A Coragem de Ser**. Trad.: Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- VASQUES, Marco Anselmo. **Anexo**. 04 de Dezembro de 2002.
- VIEGAS, Sonia. **Cinema comentado**: crônicas e ensaios. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1990.
- VIEGAS, Sonia. **Amor e criatividade**. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1994.
- WAGNER, Mônica de Castro. **Jogo de Espelhos: vida e morte em Reunião de família de Lya Luft**. 1997. 166f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.