

**O QUE FALA A CONCHA? CORPO, CASA, ESCRITA –
O LADO FATAL, DE LYA LUFT**

Iza Quelhas*

(...) Manhã após manhã busca, ó homem, tua fortaleza:
que possas na vida simples repousar,
lembrado sempre, do fundo da alma, enquanto estejas
entre os vivos, de que palha tu és feito.

(Leônidas de Tarento, *in*: PAES, 1995 : 47)

M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S' il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire (...)

(MALLARMÉ, Stéphane, *in*: GRÜNEWALD, 1990 : 44)

ABSTRACT: *Lya Luft is a brazilian writer known by her novelist production. In her book of poems The fatal side (1988), she emphasizes experience as value and produce an antimetaphysical reflection, or a concrete metaphysics. She illuminates places bordering upon life and death. Another relevant feature to consider in her work is the way she conducts her writing (Bachelard, 1988) in the contemporary literary scene. She evidences a searching for meaning as a way to insert forms of subjectivation. Such procedure deals with forms of expression and forms of comprehension for culture, literature and affections.*

Este artigo apresenta uma leitura dos textos poéticos de Lya Luft, escritora brasileira consagrada por sua produção romanesca que, em 1988, publica o livro *O lado fatal* (LUFT, 1991). Se a produção romanesca de Lya Luft ultrapassa os limites do reconhecimento e do aplauso nacionais, a sua produção poética mantém-se quase totalmente desconhecida mesmo de seus leitores mais assíduos. Ao lermos *O lado fatal*, a primeira pergunta que nos ocorreu é: como a palavra poética elabora temas como a morte, a perda, a dor e o sofrimento presentes também em seus romances, sem torná-los apenas recorrentes ou obsessivos? Nos poemas apresentados no livro selecionado, sobressai a imagem da morte como um corte verticalizado que antagoniza temporalidades no cenário contemporâneo, com suas máquinas e próteses a prometer uma eternidade inalcançada: permanecemos palha, como já afirmara o poeta grego Leônidas de Tarento, desde a Antigüidade.

* Professora da UERJ; doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Com Gaston Bachelard, afirmamos que “a imagem vem antes do pensamento”, e nos propomos, neste breve, artigo a assinalar aquelas que podem funcionar como parte desse inesgotável acervo de “documentos sobre a consciência sonhadora” (BACHELARD, 1988 : 4). Esta leitura insere-se na proposta teórica de uma fenomenologia da alma (1988 : 5), estudada na poesia contemporânea, sem o temor de um certo anacronismo, mas sim perseguindo-o mesmo como valor na produção atual. Conhecer o mundo tal como ele é apresentado ao que denominamos consciência, na poesia, torna-se um desafio constantemente atualizado pelas obras e pelos sujeitos que as compõem. Ao estudar a linguagem elegemos a poesia por seu compromisso com a emergência *da e na* linguagem: a poesia liberta porque é linguagem e devir, linhas de forças não confinadas aos domínios de um saber cristalizado e instituído. Inserida na série literária com seus desdobramentos na produção contemporânea, *O lado fatal* anuncia o nascimento de uma significação como “a atitude palpitante da consciência” (MERQUIOR, 1991 : 200-1). Por sua vez, na filosofia contemporânea, a fenomenologia da consciência é considerada a fonte originária das significações (1991 : 201), em termos de gêneros literários, a lírica volta-se para a significação nascente “úmida de enigma, e pura” (1991 : 201).

No texto poético de Lya Luft, o lugar onde se pode repousar – a *fortaleza* – produz ressonâncias na imagem construída pelo poeta grego no poema que abre este artigo – torna-se corpo do amado, morada, linguagem e plenitude da perda. Procuramos evidenciar alguns possíveis desdobramentos dos processos de subjetivação, articulando nossos comentários à concepção poética de espaço formulada por Gaston Bachelard (1988).

Em *O lado fatal*, um corpo encontra sua casa na escrita e, por sua vez, *a escrita traz em si a função de habitar* (BACHELARD, 1988 : 141). Tal imagem sugere a da concha que evoca não só a da casa, como o movimento de voltar-se para si mesmo no texto poético e circunstancialmente biográfico de Lya Luft. Se a concha, ao contrário do ninho, é a morada do invertebrado associamos essa morada à dimensão do desejo do ser que se contrai, do corpo que se encolhe e aciona a fenomenologia do verbo habitar, pois só *habita com intensidade “aquele que soube se encolher”* (1988: 21).

O livro apresenta quarenta e três poemas, de forma livre, numa linguagem coloquial próxima à da narrativa, e constrói gradualmente a dimensão de um lugar que deixa de ser o habitado, o terreno, o vivido para tornar-se imagens de limiar. São marcantes, mas sem a pretensão de inovadores, o despojamento, a despreocupação com a forma e a escolha da poesia como possibilidade de *trair* e não traduzir o indizível: *a consciência sonhadora*. O eu poético assume a escrita biográfica – “este é o único livro circunstanciado e biográfico que escrevi”, afirmou Lya Luft –, denuncia a frágil condição de testemunho, acentuando a força do poético. Não se pergunta à testemunha pelo que ela sentiu, mas sim o que foi visto, numa seqüência, dada pela máquina de ordem o órgão olho. É a visão que autoriza a falar a testemunha e legítima enunciados, reunião de provas, documentos.

No plano da poesia, o vivido presentifica a consciência que sonha, e a memória assume sua dimensão inventiva, abandonando a pretensão de narrar ou fazer história. Os poemas não possuem títulos, sendo referidos no sumário pelo primeiro verso. Numa leitura em voz alta, os poemas solicitam aos leitores um tom baixo, quase sussurro, imposto pela matéria poética na voz de um eu poético que semantiza a atitude daquele ou daquela que se dobra ao sofrimento, enquanto escreve, assim como mantém um certo tom de homenagem e inaugural ao amor e ao ser amado.

2. O corpo no rastro da memória é poesia

Iniciado pelo elemento composicional derivado do grego *bíos*, vida, o texto poético circunstanciado, biográfico, concentra-se não na apresentação de uma *certa imagem de si* (a aproximação com a autobiografia, por exemplo), mas na focalização de um evento que dá sentido à vida: a morte.

Deus
(ou foi a Morte?)
golpeou com sua pesada foice
o coração do meu amado
(não se vê a ferida, mas rasgou o meu também).
Ele abriu os olhos, com ar deslumbrado,
disse bem alto meu nome no quarto de hospital,
e partiu.

Quando se foram também os médicos e suas máquinas inúteis,
Ficamos sós: a Morte (ou foi Deus?)
O meu amado e eu.
Enterrei o rosto na curva do seu ombro
como sempre fazia,
disse as palavras de amor que costumávamos trocar.
O silêncio dele era absoluto: seu coração emudecido
e o meu, varados por essa dourada foice.
Por onde vou deixo o rastro de um sangue denso e triste
que não estancará jamais.
(LUFT, 1991, p. 11)

Na 1ª. estrofe, a invisibilidade de Deus e da Morte, em letras maiúsculas, acentua a força do invisível e do mistério: “não se vê a ferida”, e os olhos que se abrem “com ar deslumbrado” são também os olhos do eu poético que se espanta com a morte como se diante do começo – o espanto –, na filosofia de Platão. É Hannah Arendt, ao estudar a crise da tradição ocidental, que assume uma releitura das palavras do filósofo que afirmou: “o início é como um deus que, enquanto mora entre os homens, salva todas as coisas”. (ARENDR, 1993 : xiv) A profusão de recursos especializados – médicos e máquinas – é dispensável: “ficamos sós: a Morte (ou foi Deus?)/O meu

amado e eu”. Ocorre uma mudança no cenário asséptico de um não nomeado hospital que é substituído por um processo de desertificação – “ficamos sós” – excluindo-se tudo o mais pela força do evento. A força do que inaugura abre-se ao ser. As luzes do otimismo, acesas pelos avanços da ciência, desde o século XIX, apagam-se na cena da morte, onde o eu poético evoca imagens arquetípicas, a “dourada foice”, e descreve a ação, qualificando-a “golpeou com sua *pesada* foice”. A passagem transcrita é impregnada de um simbolismo que descarta de vez as crenças no cientificismo e sugere uma leitura do mito de *Frankstein* às avessas. O poema, por esse viés, recusa o “in-significante”, o que não faz sentido (DELEUZE, 1995 : 201) na dimensão de racionalidade no poema. Há um certo pragmatismo na medida em que a verdade é o que é relevante, o que importa para o agir de homens e mulheres. A necessidade de razão “*não é inspirada pela busca da verdade, mas pela busca do significado e verdade e significado não são a mesma coisa*” (ARENDRT, 1993 : 14). O que nos move, no texto de Lya Luft, é compreender o quanto o significado de um texto, de um poema ou uma obra dá-se também pela compreensão das imagens neles elaboradas e apresentadas aos leitores, sem que recorramos, aqui, a definições de imagem numa perspectiva figurada, mas sim na interseção poesia e filosofia, linguagem e pensamento na dimensão de uma metafísica concreta lida, principalmente, a partir da obra de Gaston Bachelard.

O primeiro poema do livro é iniciado por signos ainda avassaladores nas culturas contemporâneas: Deus e a Morte são colocados no mesmo plano na enunciação de uma dúvida. Há um alto grau de humanização de tudo aquilo que é tocado pela morte, inclusive o eu poético que se apresenta pela ferida aberta, pelo rastro de um *sangue denso e triste/que não estancará jamais*, a fenda e o ser transformado sujeito, historicamente inserido no mundo pela linguagem. Neste verso, sugere-se não só a imagem do corpo e da alma feridos, mas o exílio, o rastro: para a “(...) maioria de nós, nossos corpos são meros endereços e poucos dentre nós sentem-se em casa com eles” e o “reencontro com o corpo-casa é o fim do exílio deste corpo-endereço” (KRISTEVA, 1994 : 41). Se o livro de poemas torna enunciado o rastro de um ser ferido, portanto enunciação, a linguagem assume o estatuto do dizer a identidade como processo e encenar o quanto o outro está em nós quando encontramos nosso corpo-casa: a linguagem e a verdade do agir.

O gesto amoroso de enterrar o “rosto na curva do seu ombro” metaforiza, em movimento, o desenho da concha, numa luta silenciosa entre a realidade das formas redondas, propícias ao abrigo do ser, e a contundência angular. Numa visada de senso comum, a dureza dos ângulos, inclusive os que trazemos em nossos corpos, é amenizada pelo outro na forma daquele que recebe, na forma que abraça, gestualidade possível pelos afetos.

Mas se a concha pode ser compreendida também no espectro do fóssil, como é possível que “um ser viva na pedra?” (BACHELARD, 1988, p. 119). Essa indagação é empreendida aqui em sua ampla significação poética, sugerindo imagens desdobradas nos poemas seguintes, com destaque para:

1) a casa/concha, descrita como lugar de plenitude e intimidade amorosas;

2) o corpo/concha, como invólucro que se pode abandonar, assim como as várias estratégias do movimento de sair, lidos como formas de respostas à dor, incluindo-se o exercício da escrita.

Trata-se, portanto, de uma volta ao *demasiadamente humano*, na medida em que o eu poético no poema medita e fala sobre uma experiência de vida – a morte do ser amado – do lugar onde enuncia e produz sentido, como a dramatização de uma luta para dar significado à desmedida através da linguagem. Nessa luta a linguagem se aproxima do ininteligível, o sublime, tal o dilaceramento daquele ou daquela que compreende. O poema não propõe explicar ou mostrar nada, apenas dá relevo, pela linguagem poética, ao absurdo da existência e ao absurdo da morte, aproximando-os como uma possível quebra da tensão vida X morte. Mas essa aparente quebra de tensão é apenas um *como se*, uma ficção, pois “nada existe de mais humano que a esfera dos significados, a luta pela sua conquista”. (MERQUIOR, 1996 : 121)

3. A casa, o corpo e a concha: os modos de sair

A casa configura-se no poema, como estrutura começada (os alicerces) e inconclusa em relação àquele ou àquela que a habita.

Pensei que estávamos apenas no começo:
a casa mão-e-mal nos alicerces,
mas provavelmente estava concluída
e eu não sabia.
Tínhamos erguido em nossos poucos anos
as paredes necessárias;
o telhado se inclinava ao jeito certo,
e havia vidraças nas janelas.
(Éramos felizes ali dentro
mesmo com as tempestades de fora.)
tudo se construiu num lapso tão curto:
até a porta de entrada, por onde ele saiu
casualmente como quem vai comprar jornal.

A porta está apenas encostada
embora pareça alta e intransponível:
do lado de lá, o meu amor vê as maravilhas
que tanto nos intrigavam nesta vida.
(p.33)

Os verbos *pensar* e (não) *saber* denunciam a precariedade da razão prática, tão decisiva para a construção de edifícios e máquinas, assim como anunciam a emergência de um saber cujo acesso é a própria linguagem. A razão que rege as construções e os gestos de erguer as paredes é impotente

para avisar ou adiar o fim da vida. Resta olhar as “maravilhas/que tanto nos intrigavam nesta/vida”, mas esse olhar é o do outro, o do morto, o que permanece amado, descrito por sua potência não mais contida em simples predicacões de competências e habilidades.

O verbo *erguer* contrasta com a temporalidade medida e escassa (“*poucos anos*”), e coloca em plano privilegiado a ação e a felicidade dos amantes. As “*paredes necessárias*” remetem à ordem da natureza, onde não há supérfluo, apesar de, por todo o lado, haver uma variada forma de beleza. A economia simbólica com a qual a casa é construída virtualiza a imagem da *pedra habitada*, a *concha*. A menção ao sonho é duplicada na ação de “sonhar uma casa que cresce na exata proporção que cresce o corpo que a habita” (BACHELARD, 1988 : 129) Tal totalidade idílica, tão desejada pelos românticos pela unificação dos amantes num só corpo, por outro lado, se contrapõe à perfeição exigida pela concha: *é preciso estar só para habitar uma concha* (134).

A morte desencadeia, por sua vez, as estratégias do sair – o ser curvado, voltado para si mesmo, num exercício de interiorização que traz o mundo para dentro e não o deixa fora, pois não se fala de um exterior ao humano no poema, a sua voz é o seu *dentro*. A presentificação do tema – a morte – em sua relação com toda a obra de Lya Luft, é citada pelo eu poético que assume a instância autoral ao assinalar a linguagem poética como uma via para o conhecimento.

Tanto escrevi sobre a morte
em livros e poemas nesses anos
sempre achei que a entendia um pouco.

Mas agora que ela me dilacerou a vida,
me rasgou o peito,
me levou o amado,
sinto que mal começo a compreender
sua mensagem:
tirando-o de mim, a morte o devolve
para que seja mais meu.

Dentro de mim um quebra-cabeças, e nele o meu amado.
Nem Deus o tirará daqui. (p.43)

A morte assim como a escrita são formas de conhecimento para os que ficam, afinal a escrita é também passagem, trânsito de sinais, signos e letras entre gerações, pois memória dos vivos, a poesia vence os limites do vivido pela imaginação. A relação de posse entre os amantes é metamorfoseada num outro que é enigma atualizado (“*dentro de mim um quebra-cabeças, e nele/ o meu amado*”). O *outro em mim* inaugura um olhar sobre o mundo e sobre mim mesmo, e é esse *outro em mim* que impulsiona as estratégias do sair ou do agir.

O movimento de sair, empreendido por um corpo que sofre, descobre no humano uma sobrevivência possível: a importância do “se”, o elemento ficcional na matéria lírica dá a dimensão da dor pela amputação ou esfolamento, indo do corte de órgãos ou membros ao dilaceramento da superfície, a própria pele como o último invólucro desse corpo que se oferece em sacrifício.

Se me tivessem amputado braços e pernas
e furado o coração com frias facas
e cegado meus olhos com ganchos
e esfolado a minha pele como a de um pobre bicho
– nada doeria mais
que te saber morto, amado meu,
depositado
nesse poço de silêncio de onde não respondes.
(A não ser em sonho, quando me olhas
e tuas mãos tocam as minhas: espalmadas e vazias.) (p. 67)

Na concepção de Bachelard, “tudo é dialética no ser que sai de uma concha” (BACHELARD, 1988, p.12), mas este ser é híbrido: meio morto, meio vivo. A casa/concha, por sua vez, é o invólucro que se abandona e sinaliza uma compreensão do exílio do eu em nós que, ao vivenciar a morte, torna-se um nós, polifonicamente arquitetado.

O ser, tal como no poema de Leônidas de Tarento, se ergue para o ar e para as nuvens, num movimento ascensional que o leva a dilacerar-se pela busca de uma transcendência na imanência: o esquecimento do corpo frágil como uma palha resiste à morte pela palavra e pelo agir – a luta pelos significados. Mas se, inicialmente, no texto poético de Lya Luft, as paredes de uma casa contêm tudo o que os amantes precisam, após a morte do ser amado, o amante vê-se enclausurado em sua solidão, aprende o caminho de volta ao mundo e nesse aprendizado é a escrita que produz imagens do habitar:

Amado meu, que tanto ensinaste
De mim a mim mesma, e do mundo
A quem o conhecia pouco:

Quando se desfizer escura a noite desta perda,
Quero enxergar pelos teus olhos,
Amar através do teu amor
As coisas que me restaram.

Amado meu, vivo em mim para sempre,
Apesar da ruga a mais
E o olhar mais triste,
Devo-te isto:
Voltar a amar a vida
Como agora amas, inteiramente,
A tua morte. (p.93)

Se os cantos de uma casa sugerem a imobilidade do ser nas extremidades do refúgio, o movimento de sair impulsiona as formas de vida possíveis: o sujeito e o exílio em si mesmo. O corpo pode ser uma ferramenta de vida e sobrevivência. As mãos ampliam-se, por extensão, ao produzir objetos – lápis, caneta, teclado, pincel, *mouse* etc. – que sinalizam gestualidades importantes para que o humano radicalize a potência da escrita e dos significados que mobiliza.

No texto de Lya Luft, a voz poética configura um corpo e a dor que o constituí no tempo. Se a alusão a Deus ou à Morte como responsáveis pelo absurdo da perda de um ser amado sugere uma traição da ordem divina ou o enigma da condição humana, a letra é tanto o “absoluto da consciência” quanto o “absoluto da impotência, a intensidade da paixão, o calor do vazio, numa redundância da ressonância” (DELEUZE, 1995 : 89): ao lermos e nos apropriarmos de um poema é a sua ressonância que fica. Tal acontece em *O lado fatal*, de Lya Luft, em que o eu poético, no seu processo de subjetivação da experiência vivida, desterritorializa os significados naturalizados, libertando a linguagem em sua própria potência ao agenciar o coletivo: *tudo foge, tudo cria, mas jamais sozinho* (DELEUZE, 1995 : 100) e a morte, nesse caso poético é companhia.

Num pequeno artigo publicado, em 1987, no *Jornal do Brasil*, Hélio Pellegrino interroga a si mesmo e aos leitores sobre um dos problemas do sujeito na contemporaneidade: “Onde ficamos afinal? No cruzamento, na encruzilhada, no olho do redemoinho que, em sua vertigem, levanta cinza, pó – e alguma esperança”, estabelecendo um diálogo não apenas com a psicanálise e a filosofia, mas com toda uma tradição poética, denunciada pela gradação (*vertigem, cinza, pó*) que evoca poemas de Gôngora ou de Gregório de Matos, representantes de movimentos não apenas literários, mas de formas de ação, *em busca de, em direção a*, movimentos de tensão e ruptura com antigas formas de *dizer e imaginar* (PELLEGRINO : 1987). É a palavra *esperança* que, no texto de Hélio Pellegrino, ultrapassa o campo semântico instaurado pela retórica da gradação sensorial e tece um elo entre os *eus* que compõem o *nós* que interroga. A linguagem, a memória, a imaginação e a cultura são formas de compartilhamento de valores ações e as imagens são esse *outro que de fora da concha fala* no texto de Lya Luft, revelando a transcendência na imanência dos corpos, das coisas e dos afetos na superfície amorosa da escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito – o pensar, o querer, o julgar*. Trad. Antônio Abranches et al. Rio de Janeiro : Relume & Dumará, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. V.2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leitão. Rio de Janeiro : Editora 34, 1995.

DURAND, Jean-Louis. “Memória grega”. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas/São Paulo : Pontes, 1999, p. 39-44.

GRÜNEWALD, José Lino (Org.trad.). *Stéphane Mallarmé. Poemas*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

LUFT, Lya. *O lado fatal*. 5e. São Paulo : Siciliano, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de críticas de estética*. 2e. Rio de Janeiro : Topbooks, 1996.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

PAES, José Paulo (Sel. trad.) *Poemas da antologia grega ou palatina*. São Paulo : Cia. das Letras, 1995.

PELLEGRINO, Hélio. “No olho do redemoinho”. In: *Jornal do Brasil*, 17/06/1987.