

## AS ÁGUAS DAS (DES)MEMÓRIAS NA PROSA LITERÁRIA DE LYA LUFT

Recebido em 15/12/2009

Aceito em: 22/03/2010

Silvana Augusta Barbosa CARRIJO \*

**Resumo:** *Em constante consórcio com a imaginação e o esquecimento, a memória constitui tema de considerável presença na prosa literária da escritora gaúcha Lya Luft (1937). Lembrar, imaginar e esquecer são processos frequentemente acionados pelas personagens dos romances e pela voz autobiográfica do memorial de infância e de seus ensaios literários. Nesse trabalho, trataremos do que denominados memória autobiográfica em Lya Luft, a compreender a memória autobiográfica narrativa e a memória autobiográfica metaliterária. Para tanto, analisamos trechos em que a voz narrativa recorda fatos de sua infância, estabelecendo com o leitor um pacto de leitura notadamente ambíguo, do qual resulta uma interessante tensão entre o real e o inventado, e trechos em que fatos pretéritos relacionados à criação literária da autora são trazidos à baila, sempre vinculados à sensibilidade artística das experiências vividas quando criança. Numa espécie de memória coletiva de escritores, Luft contempla questões várias como, por exemplo, as vinculações entre o fictício e o autobiográfico, o grau de parentesco entre autor e personagens criadas, a relação entre o escritor e a crítica, evidenciando a natureza eroticamente prazerosa que ela própria estabelece com o ato de escrever.*

**Palavras-chave:** *Lya Luft; memória autobiográfica; imaginação*

Águas de fonte transformadas em rio oferendam àquele que as sorve o esquecimento capaz de rasurar todas as vividas mazelas. De fonte diversa nascem águas que oferecem a quem as bebe a dádiva do rememorar. Essas são águas da Fonte da Memória, *Mnemosina*, pertencente ao grupo das Titânidas, filha de Urano e Géia. De sua união com Zeus, durante nove noites consecutivas, nasceram, depois de um ano, as nove Musas. Aquelas são águas do rio cujo nome remete a *Lete*, o Esquecimento, filha de Éris, a Discórdia, e mãe das Cárites, as Graças, tradutoras da alegria advinda do esquecimento dos humanos reveses.

---

\* Doutora em Letras e Linguística pela Faculdade de Letras – UFG, Professora Adjunta do Departamento de Letras do Campus Catalão – UFG.

Situada no mundo ctônico, mundo dos Infernos, as águas do *Lete* proporcionavam aos mortos o esquecimento de sua vida terrestre, além de presentear os novos corpos das almas que retornavam à vida terrena com o esquecimento do que vivenciaram no subterrâneo mundo das sombras – segundo a concepção filosófica dos Órficos e, posteriormente, a de Platão (GRIMAL, 1951, p. 274-275); (BRANDÃO, 1991, p. 44). Localizada diante do oráculo de Trofônio, a Fonte da Memória é denominada pelo vocábulo *Mnemósina*, que remete etimologicamente às idéias de “fazer-se lembrar, fazer pensar, lembrar-se de” (BRANDÃO, 1991, p. 140).

A presença dessas figuras na mitologia grega atesta que, desde tempos imemoriais, os processos do lembrar e do esquecer são exercícios vivenciados pelo ser humano. A imagem das águas compostas em fontes e rios na apresentação desses seres míticos representa, com propriedade, o caráter fluido e transitório da memória e do esquecimento que, muito mais do que elementos estáticos, são processos dinâmicos de conservação e apagamento dos fatos vivenciados e dos seres e objetos que nos circundaram em épocas, anos, dias, meses, minutos e segundos passados.

Muito já se tem dito sobre a memória e o esquecimento. Ciências várias referendam tais temas, contemplando suas faces e interfaces, na perspectiva do cabedal teórico com que operam suas investigações. Memória e história; memória e testemunho; memória e tempo; memória e escrita; memória e oralidade; memória e imaginário; memória individual ou coletiva; memória voluntária ou involuntária; mito e memória; memória e vida; esquecimento e morte são termos-chaves que compõem todo um saber sobre o lembrar e o esquecer.

No que tange às relações entre a memória e o imaginário, observamos que a memória encontra-se vinculada na clave da arte a partir mesmo de sua origem mítica. Se *Mnemósina* é a mãe das Musas, compreende-se a memória como um dos processos psíquicos a guiarem a incessante busca humana de produção do belo. E o belo, compreendido não só na perspectiva do produto, mas também e principalmente do processo, nasce da transcendência da *memória-mímesis* para a *memória-poiésis*.<sup>1</sup> Assim, a memória – que não é pura conservação e reprodução – e a imaginação – longe de ser pura imitação – suscitam um intercâmbio constante e intenso entre fato e ficção, entre o rememorar e o imaginar, o lembrar e o cantar/contar, como bem atesta Adélia Bezerra de Meneses, remetendo-nos à importância de *Mnemosyne* no mundo grego:

*Mnemosyne* – que, muitas vezes, confunde-se com as Musas, preside à função poética. A própria sacralização da Memória (os gregos fizeram dela uma

<sup>1</sup> Termos por nós cunhados na tese de doutorado *Trama tão mesma e tão vária*: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft (2009), para nos referirmos respectivamente a uma concepção de memória pretensamente imitativa e a uma outra memória que, transcendendo os limites do recordado, preenche as lacunas do esquecimento através da criação de fatos ora complementares, ora transgressores à realidade recordada.

divindade!) revela, por si só, o alto valor que lhe é atribuído numa civilização de tradição oral, como foi, entre os séculos XII e VIII, e antes da difusão da escrita, a da Grécia. Mnemosyne revela, assim, as ligações obscuras entre o “rememorar” e o “inventar”. Mãe (isto é, matriz, geradora) da inspiração, Mnemosyne tem por função dizer – cantar – “o que é, o que será e o que foi” – como se registra na *Teogonia* (MENESES, 2004, p. 149).

Do percurso que nos conduz da remota oralidade dos gregos à conquista da escrita, conserva-se até os nossos dias essa relação simbiótica entre memória e imaginário. A petrificação viabilizada pelos vários modos de registro gráfico não compromete conceber o rememorar como interface do imaginar, vez que um único fato pode receber registros distintos, porque os seres humanos que a ele se referem são muitos e múltiplas são as diferenças da humana existência que circunscrevem e determinam o processo de produção escrita por parte de cada um desses seres. Não fosse assim, teríamos somente a história e não as artes. A arte transforma a história em memória, pois que, pela sua função de *re-presentar* (no lugar de *a-presentar*), liberta o fato histórico da sua rígida contingência de espaço e tempo, lançando-o a um universo carregado de subjetividade(s) que, colorindo-o com a tônica do sentimento, propicia(m) efetivamente aquele “trazer de volta ao coração” de que nos fala Emil Staiger (1997). E assim, mesmo depois da bancarrota de uma concepção de discurso histórico como discurso pautado pela neutralidade, as páginas de uma obra literária – tornou-se lugar-comum afirmá-lo – (co) movem-nos muito mais do que as linhas de um jornal, em sua pretensa ilusão de rarefazer os sentidos infiltrados nas entrelinhas do discurso.

Nessa perspectiva de um parentesco estreito entre memória e imaginação, a faculdade de rememorar é considerada como exercício dinâmico e os fatos, objetos e seres rememorados sofrem a ação desse dinamismo que modifica, complementa e transgride o pretérito. Em *Le sens de la mémoire* (1999), obra de fôlego de Jean-Yves e Marc Tadié, encontramos uma apresentação panorâmica, e ao mesmo tempo verticalizada, de vários paradigmas teóricos que se debruçaram sobre a memória e seus respectivos resultados de pesquisa. O componente imaginativo da memória é anunciado pelos autores franceses logo na Introdução:

A memória é também imaginativa: longe de ser um reservatório de lembranças intactas, no qual iríamos fazer extrações de vez em quando, como numa mala depositada num sótão, nós reconstituímos e transformamos, insensível, mas incessantemente, nosso passado em função de nossa personalidade presente e de nossa projeção rumo ao futuro (TADIÉ; TADIÉ, 1999, p. 15, tradução nossa).

Bachelard também observa como os fatos recuperados pela memória são reconfigurados pela imaginação que, no compasso do desejo daquele recorda, seleciona os objetos do lembrar e dá novos matizes ao passado:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores (BACHELARD, 1988, p. 99).

Um tema de considerável presença na prosa literária da escritora gaúcha Lya Luft (1937), ainda não muito focalizado pelos trabalhos que compõem sua fortuna crítica, é a memória em seu constante consórcio com a imaginação e o esquecimento. Lembrar, imaginar e esquecer são processos frequentemente acionados pelas personagens dos romances, do memorial de infância e pela voz autobiográfica de seus ensaios literários. Em Lya Luft, duas grandes configurações da memória se fazem presentes: 1) a memória ficcional e 2) a memória autobiográfica, que por sua vez se subdivide em 2.1) memória autobiográfica narrativa e em 2.2) memória autobiográfica metaliterária.

A memória ficcional, ambivalente como é, permite às personagens dos romances retornarem ora a um passado ditoso, ora a um passado doloroso: lembrar se configura então como doce lenitivo, trazendo de volta ao coração o que se amou, ora como gosto amargo de experiências que não puderam ser esquecidas, tão marcadas permaneceram na subjetividade das personagens. Nas narrativas de ficção, as fotografias, baús, sótãos e porões são símbolos diletos a gravitarem em torno da imagem da memória. Além de objetos e aposentos, também o homem é memória do próprio homem na prosa literária de Lya Luft: a aparência física, os trejeitos e as personalidades de uma personagem remontam a um antepassado, sendo-lhes memória. Com relação à identidade dos sujeitos que recordam, tanto a memória individual quanto a memória coletiva se fazem presentes nos romances da autora, essa última categoria expressa tanto pela voz de seres que vivenciaram coletivamente alguma tragédia histórica, quanto por aqueles destituídos de maiores poderes numa sociedade adultocêntrica, patriarcal, heterossexual e, ainda algumas vezes, xenófoba, tais como as mulheres, as crianças, os homossexuais e os estrangeiros.

A memória autobiográfica narrativa se efetiva por meio de textos em que a autora-narradora-personagem recorda fatos de sua infância, especialmente o ônus e o bônus de ter sido uma criança cuja contemplação e capacidade de devaneio eram vividas ao paroxismo e incompreendidas pelos seres que com ela conviviam. Por via da memória autobiográfica metaliterária, fatos pretéritos relacionados à criação literária da autora são trazidos à baila, sempre vinculados à sensibilidade artística das experiências vividas quando criança. Numa espécie de memória coletiva de escritores, Lya Luft contempla questões várias como, por exemplo, as vinculações entre o fictício e o autobiográfico, o grau de parentesco entre o autor e as personagens por ele criadas, a relação entre o escritor e a crítica, evidenciando a natureza eroticamente

prazerosa que ela própria estabelece com o ato de escrever. À título de recorte, prescindimos de um exame mais delongado da *memória ficcional*<sup>2</sup> em Lya Luft e nos dedicamos, nos limites desse trabalho, à análise do que denominamos *memória autobiográfica* na prosa literária da autora, em suas vertentes *narrativa* e *metaliterária*.

## 1. Memória autobiográfica narrativa

Onde o real, onde o imaginado nos limites de uma obra literária de natureza autobiográfica ou memorialista?<sup>3</sup> Distanciados por rígidas fronteiras ou consubstanciados pelo dinamismo próprio da mente humana? O memorial de infância *Mar de dentro* (2002), de Lya Luft, apresenta a interpenetração das esferas da ficção e da memória. Nele, encontram-se entrelaçados, numa mesma urdidura, o discurso memorialista e o discurso ficcional, o vivido e o inventado, o real e o imaginário. Contemplando como temática suas memórias da infância, Luft regressa a um período mágico da vida, repleto de experiências encantatórias e singulares. Nada do que era natural para outras pessoas assim lhe parecia; tampouco fatos surpreendentes aos que a rodeavam apresentavam para ela a mesma dimensão. Dona de imaginação fervilhante e irrequieta, a menina Lya “lia” os fatos referenciais dotando-os de uma natureza profunda e encantatória, “perdendo-se na contemplação do que ninguém mais enxergava” (MD,<sup>4</sup> p.15). Entremeadas à rememoração da infância, encontram-se uma série de reflexões sobre questões que inquietam o ser humano, tais como o amor, a morte, o fluir temporal, o universo infantil e sua cosmovisão desautomatizada em oposição ao olhar do adulto. O caráter memorialista (au-

<sup>2</sup> A modalidade da memória ficcional encontra-se pormenorizadamente analisada em nossa já citada tese de doutorado (Cf. CARRIJO, 2009).

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, referência imprescindível nos estudos sobre autobiografia, estabelece, em *Le pacte autobiographique* (1996), a distinção entre a autobiografia e as memórias, afirmando que essas últimas não tratariam da vida individual, da história de uma personalidade (LEJEUNE, 1996, p.14). No entanto, o mesmo Lejeune que primeiramente se apresenta extremamente categórico ao afirmar que a autobiografia não tolera gradações – vez que um texto ou é ou não é autobiográfico (1977, p.25) –, aponta posteriormente para a impossibilidade de se efetivar uma conceituação rígida do gênero, quando se refere à autobiografia como “um objet qui é tait peut-être plutôt du ressort de la logique chinoise telle que la décrit Borges, que de celui de la logique cartésienne” (1996, p.45). Assim, no presente estudo sobre *Mar de dentro*, não consideraremos a distinção inicial que Lejeune tece em relação à autobiografia e às memórias. Ao contrário, consideraremos essas duas formas textuais como modalidades não facilmente distintas, tal como nos lembra Wander Melo Miranda: “Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas [...]” (MIRANDA, 1992, p.36).

<sup>4</sup> No decorrer do presente texto, as siglas AEA, RM, HT e MD referem-se, respectivamente, às seguintes obras luftianas: *A asa esquerda do anjo* (1991), *O rio do meio* (1996), *Histórias do tempo* (2000) e *Mar de dentro* (2002).

tobiográfico) de *Mar de dentro* aparece prontamente anunciado em trecho publicado na orelha do livro, no qual se lê um depoimento da escritora a respeito da gênese de sua obra:

– Mãe, quando você nos fala da sua infância, é tudo tão mágico, você tem da infância uma visão encantatória... por que não bota isso tudo num livro?  
Olhei para meu filho, surpresa por ver que nesse jovem intelectual, um de meus interlocutores prediletos, aqueles vislumbres de um período mágico tinham tão boa acolhida. Essa foi a semente de *Mar de dentro*.

Philippe Lejeune apresenta, em *Le pacte autobiographique* (1996), o postulado da identidade autor-narrador-personagem para caracterizar determinado texto como obra autobiográfica. De acordo com o estudioso francês, será autobiográfica a obra em que coincidirem a identidade do autor, a do narrador e a da personagem. Tal identidade, Lejeune a denomina *pacto autobiográfico*, estabelecido pelo autor ao leitor, como a afirmação dessa identidade no texto, identidade capaz de nos enviar, em última instância, ao nome do autor na capa do livro. Lejeune considera ainda que essa identidade onomástica entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de duas maneiras: a) implicitamente, por via do título ou de alguma seção inicial do texto que deixa claro que o *eu* do enunciado remete ao nome da capa; b) explicitamente, através do nome que o narrador-personagem se dá ao longo da narrativa e que coincide com o do autor da capa do livro.

Na perspectiva da teoria lejeuniana do pacto autobiográfico, podemos afirmar que o caráter autobiográfico de *Mar de dentro* não é estabelecido explicitamente, vez que não há no interior do texto a presença do nome *Lya* para denominar a personagem-narradora. A identidade autora-narradora-personagem se faz de forma implícita, através desse trecho na orelha do livro, em que se evidencia que o *eu* que fala remete ao nome *Lya Luft* presente na capa do livro. Além disso, há, nesse memorial da infância, uma série de indícios autobiográficos que autorizam, ainda que implicitamente, a leitura de uma identidade lejeuniana.

Um desses indícios é a foto que estampa a capa do livro, uma imagem de menina, acompanhada do texto: "Dia de tirar retrato. Às vezes contemplo essa fotografia. Somos ela e eu, a mesma alma em duas". As informações contidas nesse trecho reincidentem nas páginas 22 e 23 do livro. Essa reincidentia assevera a identidade entre a autora (representada quando criança na capa) e a narradora-personagem, que reconta no livro a experiência do dia de tirar fotografia e a posterior contemplação que ela realiza de sua própria imagem na foto. Ademais, outro fator que legitima a identidade autora-narradora-personagem consiste na informação, que consta nas indicações catalográficas do livro, de que a arte da capa é de responsabilidade de Daniel Rampazzo, a partir de quadro de Susana Luft, filha de Lya Luft.

Em algumas passagens, a personagem-narradora menciona o gosto pela leitura e o ofício da escrita: “Eu quis escrever livros desde que me lembro de mim” (MD, p. 14). Atribuindo a si a autoria de um livro de ficção no qual consta um cemitério onde visitava o jazigo da família, a personagem-narradora identifica-se com a figura da escritora, o que reforça a natureza autobiográfica do texto: “O velho cemitério mais tarde foi removido. Está em algum livro meu, outro raro detalhe de minha verdadeira vida perdido entre as ficções. Vem no cortejo das minhas lembranças” (MD, p. 91). De fato, tanto no romance *As parceiras* (1980) quanto em *A asa esquerda do anjo* (1981), o cemitério figura como espaço freqüentado pelas protagonistas.

A identidade autora-narradora-personagem é ainda legitimada pelo fato de, tal qual a escritora, a narradora-personagem ser descendente de alemães, como deixa entrever esta passagem em que ela descreve uma de suas avós: “Tornara-se uma mulher enérgica, um pouco severa. Visitá-la era um ritual de recomendações que me irritava, e talvez me impedisse de realmente a apreciar. – Fale em alemão, que a vovó prefere” (MD, p. 68).

Tais fatos, se considerados isoladamente, não legitimam com suficiência a idéia de uma escrita autobiográfica. Pode(ria) perfeitamente a autora, de descendência alemã, criar uma personagem, também de linhagem alemã, também escritora, mas que não mantivesse estreita vinculação com a figura da autora, estando então ausente a idéia do pacto autobiográfico. O que ocorre, no entanto, é que esses fatos apresentam-se ao leitor, no todo de um conjunto, como fortes indicadores de uma escrita autobiográfica. A partir de uma análise do contrato de leitura, ao nível global da publicação do texto, tem-se autorizada a leitura da obra como autobiográfica. No entanto, ainda no que pesem todas essas evidências de natureza autobiográfica, não é o real em estado purificado e petrificado que encontramos em *Mar de dentro*. Transfigurado que é pela arte, o real se vê mesclado ao imaginado, tornando-se extremamente tênues, quando não inexistentes, os limites entre o vivido e o imaginado. Memória e ficção / imaginação se encontram de tal modo associadas, que o leitor afoito por escavar na matéria textual fatos empíricos referentes à existência da autora se vê decepcionado logo no início da leitura do livro em cuja epígrafe inicial se entrevê o caráter também fictício da obra:

Aqui não se fazem memórias: aqui se trama a arte.  
Esta não é apenas a minha voz, mas a de muitas águas.  
Aqui não se organiza simplesmente um livro:  
Aqui se fala de encantamentos.  
Quem não os aprecia não deve me ler (MD, p. 93).

As autobiografias literárias são, a um só tempo, um discurso baseado na experiência verídica e uma obra de arte, situando-se no entre-lugar da transparência referencial e da pesquisa estética (TURCHI, 1997, p. 209). *Mar de dentro* apresenta essa natureza ambígua, pois promove a fusão de uma

mirada ao passado empírico com uma (re) elaboração fictícia, a fusão do recordado com o inventado. A autora demonstra plena ciência a respeito do amálgama entre o real e a ficção, ao afirmar:

A vida um barco, remos ou asas:  
tudo real, registrado,  
e tudo invenção (MD, p.17).

Nesses versos que integram a epígrafe do segundo capítulo, depreende-se que a vida, composta pelo real, torna-se invenção no momento em que se vê registrada / transfigurada pela arte. A distância acaba por fazer com que a imaginação se some aos fatos rememorados. O passado, convidado a registrar-se no presente através da escrita, redimensiona-se porque perpassado pelo poder da imaginação, substância que preenche as lacunas abertas pelo esquecimento advindo do escoar temporal. E essa que hoje recorda, vive e escreve não é mais aquela de outrora mas, enquanto ser, permanece a mesma:

Explorar o passado, mesmo reunindo memórias de uma infância boa, é também inventar. Pois esta que recorda não é mais a que vivenciou tudo aquilo; por outro lado são ainda a mesma sendo duas, são uma sendo muitas. E o real se mescla de tal maneira ao sonhado que não se desgrudam mais (MD p. 145).

Já na primeira página do primeiro capítulo, intitulado “A casa no mar”, a narradora anuncia o entrelaçamento dos fios da memória com os da ficção, afirmando que alguns fatos apresentados nesse texto de rememoração da infância já foram narrados em textos anteriores que compõem o conjunto de sua obra: “Algumas destas narrações já publiquei. São meu rebanho e posso chamá-las de volta quando quiser” (MD, p.13). Uma leitura panorâmica da obra da autora revela que, de fato, muitas imagens apresentadas e muitos acontecimentos narrados em *Mar de dentro*, publicado em 2002 – em cuja ficha catalográfica se lê *Memorial de infância* – já o foram em seus romances, especialmente em *A asa esquerda do anjo* – denominado *romance brasileiro*. Esse rico procedimento intratextual atesta que se pode talhar um romance e um livro de memórias com a mesma substância temática, narrativa. A título de exemplificação, reincide nas memórias de *Mar de dentro* o relato sobre uma personagem denominada “Seu Max”, relato que a narradora-personagem Guísela/Gisela já havia realizado antes na obra ficcional *A asa esquerda do anjo*:

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.

Vendo que o percebo, mexe-se um pouco e cumprimenta minha mãe:

– Boa tarde, Frau Wolf.

Aquela voz: seu Max tem voz de mulher, embora seja homem. Uma voz de mulher, ou de menina, não sei bem se marota ou desvalida.

[...]

Não adiantava muito perguntar aos adultos. Seu Max fazia parte das tantas coisas que não eram “para criança” (AEA, p. 14-15).

Seu Max, como o chamei, vivia numa daquelas casas baixas enfileiradas na rua principal. Não sei bem quem era nem o que fazia, mas era conhecido na cidadezinha. Falava-se dele, ao menos diante das crianças, por sinais e alusões, a mudança no tom de voz, algumas palavras que eu não entendia.

Lembro o ar de espreita com que se postava na fresta da porta de sua casa, entre a claridade acusatória da rua e a treva protetora do seu corredor. Era um rosto, um focinho, um ser humano, era um rato – era um sofrimento?

Quando passávamos ele cumprimentava minha mãe ou minha avó com uma aguda voz feminina. Embora eu já soubesse que era assim, era cada vez um sobressalto.

Diziam que seu Max – que no futuro seria personagem de um livro meu – não era nem bem homem nem era direito uma mulher, e, por não entender isso, eu a um tempo queria e temia que ele estivesse atrás da porta. Depois que sua mãe morrera, diziam também, ele às vezes se vestia com as roupas dela, e andava pela casa assim (MD, p.102-103).

As referências à voz e ao semblante femininos de seu Max, ao seu olhar de espreita, à interdição de sua figura às crianças da cidadezinha ocorrem tanto numa quanto na outra obra luftiana, de modo que se nada soubéssemos sobre a existência de um romance, por um lado, e de um livro de memórias, por outro, julgaríamos se tratarem de duas versões de um mesmo texto, dada a força de semelhança das imagens, símbolos e fatos neles presentes.

Assim, *A asa esquerda do anjo* e *Mar de dentro*<sup>5</sup> se apresentam como mútuos espelhos, como textos-espelhos ao refletirem em si a estrutura do outro (texto), de modo que, não fosse a data de publicação das obras, não se poderia distinguir claramente qual o espelho, qual a imagem refletida. Apresentando a reincidência de determinados fatos tanto numa obra de ficção quan-

---

<sup>5</sup> Muitos outros fatos e imagens presentes em *A asa esquerda do anjo* também se encontram em *Mar de dentro*. A mulher que abrigava um verme enorme na barriga ocorre no primeiro (AEA, p. 61) e no segundo (MD, p.56-57). O Anjo de bronze na entrada do jazigo da família de Guísela/Gisela, inúmeras vezes mencionado no enredo do romance (AEA, p.12, 13, 23, 30, 41, 69, 70, 77, 86, 92, 102, 115, 122, 124), reaparece no livro ulterior (MD, p.39, 53,54) como anjo do jazigo da família da narradora. O desejo de Guísela/Gisela de se chamar Açucena (p.45) apresenta-se também como desejo da autora-narradora-personagem do livro autobiográfico (p.24). A imagem dos cabelos dos mortos crescendo desmesuradamente, rompendo caixões, avançando sobre o chão do cemitério ocorre tanto no romance (p. 24), quanto nas memórias (p.55). A referência à morte prematura de um bebê, irmão de Guísela/Gisela em *A asa esquerda do anjo*, (p.23, 63) reincide em *Mar de dentro*, pois a autora-narradora-personagem também relata a existência de um bebê, seu irmão, morto prematuramente (p.39, 40,41).

to numa autobiografia, Luft assevera o estreito parentesco entre fantasia e realidade, entre real e imaginado:

O que estava nos livros seria apenas invenção ou teria uma realidade semelhante à do meu cotidiano? E o concreto que me rodeava, não seria ele apenas imaginado – assim como o mar, não sendo apenas montanhas de água, era algo mais, a chamar com gritos humanos? (MD, p. 131)

Por mesclar no memorial de infância, *Mar de dentro*, a ficção e a memória, Lya produz uma obra de natureza *indécidable*, nos dizeres de Derrida, um “elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética” (SANTIAGO, 1976, p.49). Ao afirmar em suas memórias que “A realidade não existe a não ser através do nosso olhar que a define” (MD, p.151), Luft convida o leitor a abandonar a convicção cartesiana dos conceitos encerrados em limites intransponíveis.

Assim sendo, mais do que tentar esquadrihar obsessivamente onde o real, onde o imaginado no memorial de infância da autora, interessa-nos *como* Lya Luft realiza a escrita de suas memórias, o *modus operandi*, o manejo das técnicas e dos procedimentos estilísticos através dos quais ela se coloca concomitantemente como sujeito e objeto de seu discurso literário.

Lúcia Castelo Branco (1991) observa a existência de duas vertentes distintas de textos que expressam a experiência vivida. Numa primeira vertente, textos tradicionais se pretendem relatos resgatadores do passado, pretensão ingênua de registrar o tempo pretérito fidedignamente. O autor de tais textos se considera um sujeito responsável por um discurso caracterizado pela verdade plena e incontestada em relação a acontecimentos vividos num tempo anterior ao da enunciação (BRANCO, 1991). Por outro lado, considerando a impossibilidade de se resgatar plenamente o passado, que se apresenta no presente com toda uma série de fissuras e lacunas, um segundo tipo de textos de memórias, denominados pela pesquisadora como “desmemórias”, investe justamente no esquecimento, nos lapsos do passado como matéria discursiva de uma construção textual que, por isso mesmo, caracteriza-se pela marca da invenção, da ficção:

[...] há perdas irrecuperáveis. E é exatamente em face desse vazio irremediável, dessa rasura definitiva que a memória vai operar com sua extrema habilidade, construindo, em lugar *do que já não há* (e às vezes *do que nunca houve*) um enredo, uma história, um texto (BRANCO, 1991, p. 35-36, grifos da autora).

Essa concepção de memória implica que o resgate da realidade pretérita só se dá por meio da imaginação capaz de recriar os eventos selecionados para a fabulação. A própria seleção dos fatos é já recriação do passado, visto que priorizar alguns eventos em detrimento de outros leva à ramificação de

um passado único em múltiplos passados. Nesse sentido é que se diz que a imaginação faz da memória uma desmemória, na medida em que o sujeito que recorda procede pelo desmonte do passado e pelo redimensionamento dos fatos através das imagens que fervilham no processo de representação simbólica.

Lya Luft realiza a escrita de suas memórias em *Mar de dentro*, à maneira dessas desmemórias. Ao voltar-se para o passado, lançando-o ao presente, o discurso memorialista luftiano contempla as fissuras, as lacunas, as névoas dos tempos já transcorridos, portando-se não como resgate pleno de um passado incólume, mas como procedimento capaz de transformar o esquecimento em preenchimento, o olvidado em ficção. Em *Mar de dentro*, o esquecimento constitui preciosa substância narrativa. Essa natureza lacunar de uma memória que não se quer soberana, mas sim recriadora, evidencia-se ora pela presença de interrogações, hesitações, ora pela declaração e admissão incisivas do esquecimento por parte do eu que narra:

Minha primeira morte real foi a mãe de uma colega de escola cuja casa eu visitava várias vezes. Uma mulher grande, maternal. Lembro vestidos escuros com golas de renda branca? Lembro mesa de café da tarde com outras crianças naquela família? Uma criatura mansa e bondosa que ajudava os pobres, abrigava as crianças, servia à comunidade? Era mulher de um professor? Do pastor? Não sei mais, mas algumas coisas ainda sei (MD, p. 124).

Tais interrogações, hesitações e declarações revelam a natureza metadiscursiva da memória luftiana. É o discurso sobre a memória apresentando o seu próprio fazer, no que tem de incerto e de misterioso e, por isso mesmo, muito fascinante. Esse caráter metadiscursivo da memória em Lya Luft a posiciona na companhia dos escritores memorialistas e autobiográficos da modernidade, que não só reiventaram suas memórias, mas também problematizaram sobre essa reinvenção no interior de suas criações literárias de teor memorialista e/ou autobiográfico. Lya Luft, na companhia de tais escritores, pertence, pois, a uma estirpe que encontra na figura de Marcel Proust (1871-1922) com seu *Em busca do tempo perdido*<sup>6</sup> uma das figuras exponenciais desse tipo de reinvenção literária que tematiza a memória e discute esse tematizar. Como bem observa Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (2006, p. 216), “A memória que interessa em *Em busca do tempo perdido* é a ‘memória escrita’, a memória enquanto motivo romanesco, enquanto tema problematizado ao longo da narrativa”.

---

<sup>6</sup> Como bem lembra Salvatore D’Onofrio, a obra cíclica proustiana é “composta de sete partes, publicadas separadamente, as últimas três póstumas: *No caminho de Swan*, *Às sombras das raparigas em flor*, *O caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira*, *A fugitiva* e *O tempo redescoberto*” (D’ONOFRIO, 2005, p. 459).

Para referir-se a si mesma em *Mar de dentro*, Luft utiliza ora a 1ª pessoa verbal, ora a 3ª. A identidade narradora-personagem é, pois, construída de maneira multívoca, criando o que Lejeune denomina “texto bilíngüe” (1996, p.17). O estudioso francês aponta as seguintes motivações para a existência concomitante do falar de si mesmo em 1ª e em 3ª pessoa: imenso orgulho, certa forma de humildade, contingência, desdobramento, distância irônica. Em Lya Luft, o desdobramento parece ser a causa motivadora desta identidade representada de forma dupla.

Se “esta que recorda não é mais a que vivenciou tudo aquilo” e se, “por outro lado são ainda a mesma sendo duas, são uma sendo muitas” (MD, p. 145), nada mais natural do que denominar aquela que foi pela 3ª pessoa, por um “ela”, mas por um “ela” que, sendo a mesma que recorda, pode ser denominada por uma 1ª pessoa, ao mesmo tempo próxima e distante da menina que fora outrora. Daí a utilização concomitante de um “eu-ela” que, não raras vezes, manifesta-se no memorial em questão:

No internato, toda a correspondência era censurada ao entrar e sair, o que a deixou muda de espanto, *ela* que aprendera dignidade e privacidade: não se entrava nem em quarto de mãe ou de filho sem primeiro bater à porta.

Exceção eram cartas de – e para – os pais.

As que escrevia para casa, manchadas com lágrimas (que *ela* esfregava com o dedo sobre a tinta ainda úmida para que não deixassem de notar o quanto estava sofrendo, eram todas lamentos: a solidão, a comida ruim, a saudade de casa. Comentava de uma professora carinhosa, uma amiga divertida, um professor que tinha hábito de jogar um pedaço de giz na cabeça de alguma aluna distraída (*ela*, por exemplo) e certa vez atirara um livro na cabeça de outra que não parava de falar.

Mas *minhas* queixas se concentravam na diretora, que na minha mágoa *eu* julgava responsável última por aquela casa, aquela prisão, aquele sofrimento. Um dia, *fui* chamada à sua sala (MD, p. 141, grifos nossos).

Mesclando o *eu* ao *ela*, a escritora mescla também passado e presente, atenuando a distância entre o ser que viveu e o ser que recorda e escreve. O esgarçar dessa distância temporal se faz também por via de situações em cuja narração são utilizados, de forma abundante, alguns vocábulos que denotam a idéia de duração, de continuidade de determinado processo no tempo. Entre tais vocábulos, encontram-se alguns marcadores adverbiais tais como *ainda*, *hoje*, *ainda hoje* e *agora*, utilizados pela escritora em seu processo de rememoração de um passado que se insere no presente. O *ainda*, que se traduz em *até agora*, *até o presente*, prolonga as sensações da experiência vivida até o momento atual, atando aquela que foi a esta que agora recorda:

Sentadas à mesa – pois meu avô descia mais tarde – éramos duas damas compartilhando aquela intimidade feminina do servir e comer e falar trivialidades, e silenciar – e *ainda* sinto o sabor dos seus maravilhosos bolos, de receitas que jamais anotou ou ninguém soube guardar (MD, p. 68, grifo nosso).

Como não ver nesses maravilhosos bolos a ressurgência das *madeleines* proustianas? Tal como em Proust, o passado não se configura em *Mar de dentro* como elemento hirto, estático; ao contrário, mobiliza-se e se perpetua no presente, tornando-se tênues os contornos de cada temporalidade. Alguns objetos do passado, em sua concretude, conservam-se e perduram-se no presente, acompanhando, numa continuidade temporal, aquela que foi e esta que agora é:

Dessa avó ficaram-me alguns objetos mágicos. Havia a estatueta da moça de mármore nua secando-se após o banho; havia um vaso inglês que meus filhos quebrariam jogando bola dentro de casa num dia de chuva. Outro vaso, esguio, de vidro esculpado com folhas de plátano e uma assinatura, conseguiu salvar-se dos anos e das crianças, e hoje cochila seu sonho esfumado entre meus livros numa prateleira da sala (MD, p. 75).

Esse processo de presentificação do passado efetua-se também pela utilização de formas verbais no presente do indicativo, em trechos que contemplam a narração de fatos ocorridos no passado: “Às vezes *sou* dócil e atendo à ordem da mãe. Muitas vezes *resisto*, *grito* e *esperneio*, eu *quero*, eu *quero!* Eu *quero* ficar assim, quieta, quase alcançando” (MD, p.22, grifos nossos). Muito interessante também é a solução narrativa que a autora encontra para representar no próprio enunciado a fluidez do pensamento e da memória. Essa solução diz respeito ao recurso da pontuação, ou melhor dizendo, à prescindência do mesmo: “Prometo, prometo ser boazinha prometo ser obediente prometo prometo não responder pra mãe nem botar a língua nem me esconder na hora de dormir nem nem nem” (MD, p. 51). Procedimentos de escrita como esse parecem se traduzir no desejo de suplantar a linearidade da sintaxe lingüística por via da globalidade do pensamento, da recordação. Se no ato de recordar, imagens, ações e objetos se apresentam em um todo conjunto, há que se representá-los de maneira associativa e não separados por sinais de pontuação:

Me interessava ardentemente pelo que o mundo queria me dizer: nas árvores no vento na chuva no silêncio no perfume de minha mãe no olhar de meu pai na ternura de meu irmão pequeno no tempo acumulado em minhas avós nos livros nos cantos das casas nos tumultos das sombras que só eu parecia ver (MD, p.135).

Analisando as relações entre o feminino e a memória, Lucia Castello Branco (1991) se refere a algumas teorias de base histórico-sociológica que se dedicam a explicar a notável presença de uma dicção feminina no gênero memorialístico. Segundo os teóricos de tal vertente,

as mulheres costumam preferir as escritas autobiográficas porque, historicamente confinadas ao universo do lar, ao interior da casa, elas teriam encontrado

nesse tipo de escrita o veículo ideal para a expressão de sua vida íntima, seus desejos, suas fantasias (BRANCO, 1991, p. 30).

Assim torna-se fácil depreender uma avaliação apressada da escrita memorialística feminina, no que se refere à relação entre a focalização ou perspectiva da mulher que escreve memórias e a temática de tais memórias. Por esse enfoque teórico, a escrita de memórias por mulheres restringir-se-ia à contemplação de temas relacionados à experiência privada da mulher que, confinada ao restrito espaço do lar, encontraria nesse tipo de escrita um veículo para evasão de sua subjetividade. Em *Mar de dentro*, ao narrar um episódio que, ao que tudo indica, refere-se ao período histórico marcado pela Segunda Guerra Mundial, Lya Luft produz um texto de memórias a contemplar a experiência vivida por outros “eus” num determinado contexto histórico-geográfico, acenando levemente para a questão da memória coletiva e desmistificando a idéia de que a escrita memorialista feminina<sup>7</sup> seria uma escrita aprisionada ao claustro do “eu” da escritora:

Vinham aos poucos à cidade famílias inteiras fugindo da guerra. Tive uma nova amiga, filha de um desses casais estrangeiros: brincávamos na mesma calçada, eu ia à sua casa às vezes, e quando podia passava com algum pretexto pela sala onde seu pai parecia ter sido largado sempre na mesma poltrona, ar vago, na testa a marca fascinante de um pedaço de osso faltando. Comentava-se que ainda tinha pelo corpo fragmentos de granada, impossíveis de retirar (MD, p. 114).

Assim, verifica-se que a memória luftiana não se circunscreve a rígidas leis: recua ao passado e mistura-o ao presente, transgride a cronologia dos fatos, insere na modalidade escrita da linguagem a dinâmica própria do pensamento em sua natureza arrematadamente involuntária e não se aprisiona a um derramamento lírico do *eu* que escreve.

E nesse movimento da memória, *mar de dentro*, a autora revela o que recorda e recria o que esquece: “Quem escreve resgata e recobra, inventa ou transfigura” (MD, p. 150). E assim, numa entrevista a Suênio Campos Lucena (2001, p. 140), ao afirmar “Fico feliz porque vou preparando armadilhas, colocando mistério para mim, para o leitor”, a escritora acena para o antológico fingimento pessoano. Lya Luft ficcionaliza de forma consubstanciada o vivido, o sentido e o imaginado, preparando armadilhas ao leitor, impossibilitando-o de

<sup>7</sup> De significativa relevância se apresenta o trabalho *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres* (1995), de Maria José Motta Viana. Com o objetivo primeiro de realizar um levantamento bibliográfico de memórias escritas por mulheres, Viana acena para a mirada mais ampla dessas memórias que, não se restringindo ao retrato passado de experiências circunscritas ao lar, podem ajudar a traçar, no que se refere ao Brasil, “o perfil de um outro rosto do País, sua cultura, sua conformação social, dados do ponto de vista feminino, além de um esboço das linhas comuns à conduta feminina configuradora do sujeito-mulher” (VIANA, 1995, p. 19).

efetuar com tranqüilidade a equação  $Eu = Lya$ , pois o mesmo eu que confessa: “Eu quis escrever livros desde que me lembro de mim” (MD, p.14), também diz metaforicamente: “era eu também aquele pobre homem, era eu aquele cadáver rondando pelas ruas noturnas, sem pai, sem mãe, sem casa, sem consolo” (MD, p. 113). O jogo articulado pela autora desestabiliza o desejo de certezas por parte do leitor, que se vê então lançado no labirinto de um pacto concomitantemente romanesco e autobiográfico. Essa ambigüidade do pacto de leitura estabelecido já havia sido acenada em *O rio do meio*, no trecho em que a autora lança as coordenadas para que seu leitor compreenda sua afeição a esse procedimento discursivo, a esse jogo duplo entre a memória e a ficção, jogo que acaba por esgarçar as distâncias entre o real autobiográfico e o imaginado poético:

Nem sempre quando eu falar em primeira pessoa, estarei relatando coisas minhas; não estarei sendo objetiva todas as vezes em que usar da terceira pessoa. Esse é um jogo propositado, que me dá prazer. Não me interessa delimitar o vivido ou o inventado. A realidade objetiva – se existe – importa menos: o mundo chega até mim filtrado por minha visão pessoal (RM, p. 47-48).

Lya Luft tece habilmente na mesma trama o real e o imaginado, transmutando em arte a experiência vivida. Recontar o vivido se faz sem prejuízo do literário, pois salta aos olhos todo um trabalho de elaboração da linguagem, trabalho que se quer artístico, a resultar em beleza poética de trechos como “mãos negras da negra terra” (MD, p.47), “areia dura entre dunas alvas e alvas espumas” (MD, p.88), entre outros.

A ficção e a memória se movimentam em Lya Luft numa via de mão dupla. A matéria da ficção se dirige à memória, assim como a matéria da memória se dirige à ficção. Nas águas luftianas, o real e o inventado se fundem e se harmonizam numa mesma urdidura poética.

## 2. Memória autobiográfica metaliterária

Paralela a esse processo da memória autobiográfica narrativa luftiana, tão bem articulado em *Mar de dentro*, figura outro tipo de procedimento memorialista. Integrando o narrativo ao metaliterário, Luft parte de sua experiência particular, como artífice da palavra, e a transcende por meio do evocar de uma memória coletiva própria de todo e qualquer escritor cuja obra de arte se faz através do vivido e do imaginado, dois instrumentos em estado de constante interpenetração. Além disso, despindo a memória de qualquer função onipotente, a escritora deixa entrever seu *modus operandi* sobre o qual nem sempre tem domínio e controle:

Quem escreve resgata e recobra, inventa ou transfigura.  
Algo pode se perder se eu for minuciosa demais na tentativa de separar a meni-

na da mulher: pois as duas igualmente me sustentam. É preciso andar com cuidado entre essas presenças, as que prosseguem comigo e as que foram-se [sic] apartando levadas pelo acaso, pela morte, pelo apagamento da memória (MD, p. 150).

E assim, sem deixar de lado a imagem da menina em sua infância, Lya Luft vai dando relevo ao *eu autobiográfico* da escritora, tecendo considerações várias sobre o fazer literário. Em diversos momentos, não há como separar a criança da escritora, porque a bagagem de leitura daquela se aferra à criação literária desta e a memória literária, de intratextual, transita para os domínios da intertextualidade, abarcando inclusive a influência das artes plásticas em sua obra:

Os contos de fadas com seus condenados, suas bruxas, o sofrimento como preço de qualquer alegria; o *Velho Testamento para crianças*, com tremendos desenhos em bico de pena, um Deus de olhos satânicos assentado em nuvens de trovão: essas foram as duas grandes influências na minha literatura (RM, p. 131-132).

Lya Luft vai dialogando metaliterariamente com os críticos e leitores,<sup>8</sup> posicionando-se diante das curiosas questões por eles levantadas, entre elas o teor autobiográfico das obras literárias e a tensão propositalmente ambígua que os escritores mantêm em relação ao autobiográfico no literário:

Ficcionistas contarão – admitindo ou disfarçando sempre – a sua própria história? Essa pergunta terá tantas respostas quantos escritores deste mundo, até porque tão pouco sabemos de nós mesmos.  
Romances são a verdade de minha mentira, parte deles escorre para o lado real, outro tanto transborda para o inventado. A mim, mais me importa o que têm de simbólico e de alegoria, pois neles falam os meus mitos particulares, a

---

<sup>8</sup> Passagens há em que a interlocução que a escritora estabelece com a crítica, em especial a acadêmica, pauta-se por um tom espiçante. Ao publicar os trechos que revelam a memória de seu fazer literário, a escritora não se mostra preocupada em escamotear uma espécie de descompasso entre aqueles que produzem literatura e aqueles que a transformam em objeto de estudo. Em *Pensar é transgredir* (2004, p. 13), a primeira crônica inicia-se com uma passagem que revela concomitantemente o “cochilo” dos revisores e a gravidade dos estudiosos da literatura: “Certa vez errei uma tecla do computador, e em lugar de ‘perdas’ saíu ‘peras’. Eu ia corrigir mas li de novo, achei muito mais bonito e deixei assim. Ninguém reclamou, nem os revisores. Quem sabe um dos que estudam minha obra, preparando com a maior gravidade sua dissertação ou tese, pare, pense, morda a ponta da caneta ou fique olhando o computador, perplexo. Para depois discorrer filosoficamente sobre aquelas frutas perdidas num texto que nada tinha a ver com elas”. Em *Mar de dentro* (1996, p. 134), o tom zombeteiro cede lugar a uma espécie de desdém para com as categorias da teoria literária e para com aqueles que com ela se preocupam: “– Seus personagens são planos ou redondos? – perguntaram-me em uma universidade. Pareceram espantados quando respondi que não faço a mínima idéia, e se tivesse de pensar nisso acabaria para mim a graça de escrever”.

maioria dos quais não decifrei, mas tento controlar pelo feitiço da palavra (RM, p. 131).

Ladeando substantivos de sentidos opostos como *verdade* e *mentira*, *real* e *inventado*, Lya Luft questiona a importância de se delimitar categoricamente onde o fictício e onde o autobiográfico. Outra passagem em que a escritora reúne elementos de significados díspares para perscrutar, em sua própria obra, a relação entre fato e ficção pertence também ao ensaio *O rio do meio*. Afirmando e negando, revelando e (en)cobrando, Lya Luft não se preocupa em se imunizar da presença de suas personagens; ao contrário, mantém com elas vínculos até mesmo afetivos e se confessa tocada pelos seres que ela mesma cria:

Nessas criações – que conheço e desconheço – estou e não estou, amo e detesto, me compadeço, me atemorizo ou me sinto solidária. Elas me pungem e divertem, alimentam-me e devoram-me, mas me reconstróem constantemente – desde muito antes de eu escrever a primeira frase do primeiro livro. Creio que também me ajudam a viver com esperança o meu cotidiano (RM, p. 133).

Assim procedendo, a escritora vai permitindo a si mesma e ao leitor o exercício da dúvida, o instaurar da ambigüidade. A partir de toda essa deliberada confusão entre real e imaginário, dessa apresentação de uma memória literária que se questiona e revela sua falibilidade diante da precisão dos mecanismos de escrita recordados e dessa concepção de fazer literário em que o intuitivo tem prevalência sobre o engenhosamente calculado, Lya Luft nos apresenta uma *escrita de si* propositalmente pautada pela dualidade, tal como o fazem muitos escritores de autobiografias em cujos depoimentos “se vislumbra uma intenção de intensificar a ambigüidade” (KLINGER, 2007, p. 39). Reportando-se ao leitor, seja ele crítico ou diletante, a escritora lança-lhes pistas de leituras marcadas pela obscuridade, ambivalência, pela polissemia do símbolo e pela conduta subjetiva daquele que lê enquanto co-autor, interpe-lando-o a escrever a sua história sobre a história da autora:

Não acho que se deva entender uma história minha, é inútil perguntar-me: “O que significa aquilo?” pois em geral eu também não sei nem me importa. Muito mais que os significados, interessam-me as sugestões, as possibilidades, sendo mais belas do que as respostas.

É preciso entregar-se à minha narração, andar pelos caminhos dela, rolar em suas encostas, afogar-se em suas águas como eu tantas vezes fiz, para me acompanhar.

Mas é preciso, ao mesmo tempo, perder-se de mim e escrever no seu próprio pensamento uma história sobre a minha história; como um dia alguém escreveu a sua metáfora em torno da minha.

Assim terei um leitor – e o meu leitor terá a mim (HT, p. 73).

O leitor constitui uma figura de notável importância nos ensaios de Lya Luft. É dele e para ele que ela fala e, assim fazendo, deixa entrever os vários modos de recepção de sua obra pelo público, sem escamotear a existência da parcela não muito afeita à leitura de livros como os seus, que primam pelo imponderável e pelo obtusamente dito. Em contrapartida, a autora vislumbra também a existência de um público que com ela forma uma verdadeira raça, a daqueles que espreitam e enxergam muito mais do que a obviedade das coisas pode demonstrar:

O meu é o reino das palavras: aqui tudo pode ser dito – a cada um cabe inventar os significados, interpretar as charadas, preencher os silêncios.

Este é o lugar do impalpável que a muitos incomoda: são os que fecham meus livros sem ler, sacodem a cabeça – e não entenderão.

Porque eu falo para os da minha raça: os que além de racionais são também ilógicos, os bem estabelecidos que amam o imprevisível, os que na margem concreta enxergam mais do que isso e não têm com quem o partilhar (MD, p. 154).

A memória metaliterária luftiana se faz concomitantemente memória de sua arte e memória de obras de escritores outros, à medida que a autora se propõe a pensar o mecanismo da intertextualidade como memória entre textos. Num trecho da entrevista concedida a Suênio Campos de Lucena (2001),<sup>9</sup> Lya Luft deixa entrever os rastros de escritores amados e rebate a observações de influência literária advinda de escritores a ela aproximados pela crítica. A cautela<sup>10</sup> no tratar da questão se revela na escolha adequada dos vocábulos com que a autora se refere a esse tipo de memória intertextual, preferindo as noções de *familiaridade* e *cumplicidade* às de *influência literária*:

SUÊNIO: Que influências a senhora reconhece?

LUFT: Engraçado que no Brasil escritora sempre tem de sofrer influência de Clarice ou Lygia... Acho que tenho uma linha. Lygia diz que somos da mesma família, alguns temas parecidos, apesar de ela ter um vocabulário muito

---

<sup>9</sup> Vale ressaltar que não se trata de considerar depoimentos e entrevistas como gêneros textuais subsumidos pelo gênero literário da autobiografia. O trecho da entrevista em questão – estruturado prioritariamente por verbos do presente que, no entanto, devem ser compreendidos na perspectiva de um pretérito com que a autora rememora traços de seu proceder literário – se justifica na medida em que lança luzes para o entendimento crítico da memória literária da autora.

<sup>10</sup> Esse processo de recusa da idéia de influência do trabalho de outros escritores na produção literária luftiana pode suscitar o exame de relações intertextuais na perspectiva dos estudos teóricos de Harold Bloom em *A angústia da influência* (2002). O crítico literário norte-americano concebe a história poética como algo que não se distingue da influência poética, “uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55). Tal análise, ainda que interessante e relevante, não faz parte, no entanto, do escopo do presente trabalho.

mais rico do que o meu. Clarice era uma metafísica. Respeito, mas não gosto dos romances dela; por outro lado, acho os seus contos fantásticos. É obvio que li ambas, mas a essa altura não acredito em influências e sim em parentesco, famílias de artistas.

SUÊNIO: E o poeta Rilke?

LUFT: Este sim. É um dos pouquíssimos autores que li e reli a vida inteira. Leio em alemão, mas volto a afirmar que as influências são devido a uma familiaridade, ou seja, você só é influenciado por aquilo que o toca. Ele me toca profundamente. Quando era mais jovem, li muito teatro grego. Meu pai tinha uma biblioteca muito grande e eu era uma rata. Acho que minha obra tem um pouco da tragédia grega. Mas tudo influi: o que li, vivi, sonhei, me contaram (LUCENA, 2001, p. 141).

Considerações sobre o prazer advindo do processo de escrita constituem outro eixo temático de notável presença na memória autobiográfica metaliterária em Lya Luft. Em várias passagens de seus ensaios, reflexões e memorial de infância, a escritora atesta a alegria de escrever, travando com a palavra a ser escrita uma relação verdadeiramente hedonista. A palavra se apresenta para a autora como uma fonte de deleite oferecida pelo mundo, degustável de forma sensorial. Transcendendo a condição de elemento puramente inteligível, a palavra luftiana se faz palatável, saboreável:

A palavra saboreada a sós: nem com a pessoa mais amada conseguirá partilhar inteiramente essa sensualidade da alma, essa beleza que habitava nela ao mastigar no secreto de sua boca a palavra 'açucena', encontrada no livro da escola de manhã (RM, p. 22).

Essa relação erótica que a autora, desde a infância, estabelece com a palavra acena para o caráter erótico do fazer literário, para uma erótica verbal<sup>11</sup> em que a palavra pronunciada e poetizada se oferece em gozo máximo. Para Lya Luft, escrever é um eterno regozijo, um enamorar-se das palavras que, transcendendo à condição de signos arbitrários, alçam-se ao patamar dos símbolos, sempre motivados. Em entrevista<sup>12</sup> a Bia Corrêa do Lago, no programa *Um as palavras*, Lya Luft (2006b) assevera sua alegria de escrever

---

<sup>11</sup> Tomamos o termo na acepção formulada por Octavio Paz, em ensaio em que estabelece a relação entre poesia e erotismo: "A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético" (PAZ, 1994, p. 12). Embora sejam conhecidas as distinções que Paz estabelece entre prosa e poesia, consideramos ambas formas eróticas do fazer literário.

<sup>12</sup> LUFT, Lya. Lya Luft: depoimento [2006]. Entrevistadora: Bia Corrêa do Lago. *Um as palavras*. Rio de Janeiro: Canal Futura, 2006. 2 DVDs (248 min), fullscreen, color.

atrelada à paixão pelas palavras-objetos, como se palavra e coisa representada tivessem os mesmos contornos e formatos:

BIA: Lya, mas eu li que você escreve com alegria, né<sup>13</sup>? Que você, pra você, que alguns escritores ou muitos falam do sofrimento, né, e para você como é que é isso, essa alegria de escrever?

LYA: Eu adoro escrever, realmente eu fico em estado de graça, eu fico na glória quando eu escrevo, mas eu acho que isso pode ter, que eu entenda, duas explicações, a primeira, é que eu só escrevo quando eu tenho uma coisa a dizer, ou quando eu acho que eu tenho uma coisa a dizer, quando o livro quer ser escrito, né? Quando eu já imaginei, fantasiei, remoí, não é? Vivi aquelas personagens que vêm da minha imaginação, por tanto tempo que eu me apaixono por elas e há todo um jogo de sedução entre os personagens e eu e, e, há um momento em que eu realmente tenho o clima, então começo a escrever, e a outra razão deve ser porque desde criança eu sou apaixonada por palavras e, e, mais de um livro meu, principalmente n' *O rio do meio* e muito agora nesse *Mar de dentro* que tá saindo você vê que pra mim as palavras eram como objetos, como pedrinhas coloridas, como caramelos, né? Até hoje eu sou apaixonada por palavras.

Experienciar o prazer não significa, no entanto, viver no princípio do prazer. Mesmo diante da satisfação plena advinda do fazer literário, a autora não se furta do necessário laboro diante do texto, obtido à custa do burilar que caracteriza seu *modus operandi*. O prazer não lhe cega a visão diante da necessidade de selecionar, escrever, reescrever sua obra literária e, extremamente intuitiva, não podemos dizer que a escrita luftiana nasce de uma rígida e precisa arquitetura previamente controlada, como a escrita de um Edgar Allan Poe em *O corvo*, mas também não podemos considerá-la filha da pura inspiração, porque o trabalho preenche as etapas anteriores e posteriores à criação literária:

LYA: Então quando eu escrevo eu fico, eu fico muito feliz e, e tem outra coisa, cada livro meu que tem, digamos, cento e cinqüenta, duzentas páginas, meus livros são, o Hélio Pellegrino dizia que, que eu era gentil com meu leitor porque meus livros eram pequenos e, e, é, é escrito dezenas de vezes, então para produzir um livro de cento e cinqüenta páginas, eu devo escrever umas oitocentas, não sei, eu reescrevo, eu sou incansável, cada palavra eu quero que seja aquela palavra, então é um ato de felicidade pra mim, escrever, eu gosto muito, não conheço a tortura da página em branco (LUFT em entrevista a LAGO, 2006).

Paralelo ao prazer da escrita, Lya Luft revela também, em sua memória autobiográfica metaliterária, o benefício da purificação. Em oposição às tradi-

---

<sup>13</sup> Transcrição gráfica, de nossa autoria, de trecho da entrevista supracitada. A utilização da norma coloquial quando da transcrição por nós realizada se justifica pelo desejo de fidelidade ao caráter oral do depoimento travado entre entrevistadora e entrevistada.

onais e já ultrapassadas concepções hierárquicas da relação autor-leitor, a escritora gaúcha se irmana a seu público leitor e o tradicional efeito aristotélico da *katharsis* deixa de ser entrevisto pelo viés daquele que lê para o ser pela perspectiva daquela que escreve. Assim, se uma espécie de depuração há para os sujeitos envolvidos com uma obra literária, essa depuração o é tanto para o leitor quanto para a autora:

– Toda noite você devia acender uma vela para os seus personagens, que enlouqueceram em seu lugar – disseram-me, e era uma brincadeira muito séria. Arte é também canalizar em ato produtivo o que poderia ser aniquilamento (RM, p. 133).

Hans Robert Jauss (2002), examinando as três experiências fundamentais do prazer estético, assim as apresenta: a *poiesis*, como conduta de prazer estético para a consciência produtora, a criar o mundo como sua própria obra; a *aisthesis*, para a consciência receptora da obra e através da qual pode renovar sua percepção tanto da realidade externa quanto da interna e, por fim, a *katharsis*, como experiência subjetiva que se transforma em intersubjetiva, “pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas” (JAUSS, 2002, p.102). Para esse crítico da estética da recepção, as três experiências fundamentais do prazer estético mantêm sua autonomia, sem se posicionarem hierarquicamente. No entanto, embora não se subordinem umas às outras, podem se relacionar seqüencialmente, havendo deslocamentos interessantes de uma para outra experiência estética:

Em face de sua própria obra, o criador pode assumir o papel de observador ou de leitor; sentirá então a mudança de sua atitude, ao passar da *poiesis* para a *aisthesis*, diante da contradição de não poder, ao mesmo tempo, produzir e receber, escrever e ler. Quando o leitor contemporâneo ou as gerações posteriores receberem o texto, revelar-se-á o hiato quanto à *poiesis*, pois o autor não pode subordinar a recepção ao propósito com que compusera a obra: a obra realizada desdobra, na *aisthesis* e na interpretação sucessivas, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem. A relação entre *poiesis* e *katharsis* tanto pode se dirigir ao destinatário, que deve ser persuadido ou ensinado pela retórica do texto, quanto remeter ao próprio produtor: o autor pode tematizar expressamente o “poetar do poeta”, como se a liberação de sua psique fosse um efeito da *poiesis* – *cantando il duol si disacerba* (“com o canto, a dor se abrandava”), como diz o famoso verso de Petrarca, verso em que a ficção extinguiu o hiato entre a emoção e a distância própria à escrita (JAUSS, 2002, p. 102).

A esse terceiro deslocamento, a esse tematizar do “poetar do poeta” corresponde a experiência rememorada por Lya Luft, ao asseverar o efeito de depuração que a produção literária lhe proporciona.

Se escrever é para a autora um exercício de prazer e alegria, também o é o pensar sobre a literatura. Memória de um texto na medida em que inevitavelmente o resgata, a metaliteratura é também erotismo, um roçar da linguagem poética sobre si mesma. E como bem lembra Angélica Soares (1999), o teor erótico da metalinguagem se revela no desnudamento do texto, processo que, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor as senhas de entrada para a compreensão de certos mecanismos acionados pelo escritor, aproxima esses dois seres envolvidos na contemplação da arte literária:

A formulação erótica dos metapoemas induz-nos a uma teorização também erótica sobre a metalinguagem. Em princípio, o desnudamento do exercício poético é forma de reduzir-se o distanciamento entre a figura do autor e a do leitor. Isto porque, na construção da metalinguagem, o autor posiciona-se como leitor de sua própria obra, *des-vendendo* suas diretrizes poemáticas e suas atitudes recriadoras da realidade (ambas relacionadas com sua práxis) bem como seus recursos de construção do verso...

Como na experiência erótica, em que a nudez tem papel definitivo na busca da continuidade do ser, despír a criação literária, expondo-a desde dentro de seu fazer-se, é opor-se a um estado de existência fechada, a um isolamento dos sentidos em si mesmos, propiciando-se uma maior penetração crítica no texto. A metalinguagem não só fornece ao leitor chaves de entrada para o poema em que se inscreve o próprio ato poético, mas também para a obra como um todo e para a poética do Autor. Ao abrir-se a uma *com-preensão*, a um apreender com, o metapoema leva-nos a conceber a leitura como uma ação solidária (SOARES, 1999, p. 52).

Prazer, fazer literário, memória, metaliteratura. A memória autobiográfica metaliterária luftiana fia e tece a estreita relação entre esses elementos e o tema da memória em sua obra permanece como convite aberto a mais investigações por parte de pesquisadores outros!

### **CARRIJO, S. A. B. THE WATERS OF (DE)MEMORIES IN THE LITERARY PROSE OF LYA LUFT**

**Abstract:** *In a constant partnership with imagination and forgetfulness, the memory constitutes a theme of considerable presence in the literary prose of the native of Rio Grande do Sul writer Lya Luft (1937). Remembering, imagining and forgetting are frequent processes activated by the novel characters and by the autobiographical voice of childhood memoir and of her literary essays. In this work, we will deal with the called autobiographical memory in Lya Luft, including the narrative autobiographical memory and the metaliterary autobiographical memory. To achieve this purpose, we analyze extracts in which the narrative voice remembers facts of its childhood, establishing with the reader a clearly ambiguous pact of reading, from which it is resulted an interesting tension*

*between the real and the invented, and extracts in which preterit facts related to the literary creation of the writer come up to discussion, being always linked to the artistic sensibilities tried as a child. In a kind of collective memory of writers, Luft considers several questions such as, for example, the links between fiction and autobiography, the level of relationship between author and created characters, the relationship between writer and criticism, revealing the erotically joyful nature that she establishes with the writing act.*

**Keywords:** *Lya Luft; autobiographical memory; imagination*

## Referências

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRANCO, L. C. Feminina desmemória. In: \_\_\_\_\_. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 29-46.

BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 3. ed. Volume II (J-Z). Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

CARRIJO, S.A.B. *Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft*. 2009. 406 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore. Proust. In: \_\_\_\_\_. *Pequena enciclopédia da Cultura Ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, p. 459-460.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1951.

JAUSS, H.R. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aistheses* e *katharsis*. In: JAUSS, H. R. *et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (coordenação e tradução de Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 85-103.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Colin, 1996.

LUCENA, S. C. Lya Luft. In: \_\_\_\_\_. *21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 137-143.

LUFT, L. *As parceiras*. 17. ed. São Paulo: Siciliano, 1980.

\_\_\_\_\_. *A asa esquerda do anjo*. 10. ed. São Paulo: Siciliano, 1981.

\_\_\_\_\_. *O rio do meio*. 9. ed. São Paulo: Mandarim, 1996.

\_\_\_\_\_. *Histórias do tempo*. 3. ed. São Paulo: Mandarim, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mar de dentro: (memorial da infância)*. São Paulo: Arx, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. Depoimento [2006]. Entrevistadora: Bia Corrêa do Lago. *Um as palavras*. Rio de Janeiro: Canal Futura, 2006. 2 DVDs (248 mim), fullscreen, color.

MENESES, A. B. Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese). In: \_\_\_\_\_. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 145-162).

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. 4.ed. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. 13. ed. São Paulo: Globo, 2002.

SANTIAGO, S. (supervisor). *Glossário de Derrida*. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SOARES, A. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TADIÉ, J-Y., TADIÉ, M. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.

TURCHI, M. Z. Graciliano Ramos: memórias cruzadas. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.205-231.

VIANA, M. J. M. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

YOKOZAWA, S. F. C. *A memória lírica de Mário Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.