



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III - CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS

WELLINGTON PEREIRA DA SILVA

**METÁFORAS DA EXISTÊNCIA:
A LIBERTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM *O QUARTO FECHADO*, DE LYA LUFT**

GUARABIRA-PB

2017

WELLINGTON PEREIRA DA SILVA

**METÁFORAS DA EXISTÊNCIA:
A LIBERTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM *O QUARTO FECHADO*, DE LYA LUFT**

Monografia apresentada a Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de licenciado em Letras, Habilitação em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva

GUARABIRA
2017

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586m Silva, Wellington Pereira da.
Metáforas da existência [manuscrito] : a libertação da subjetividade em o quarto fechado de Lya Luft / Wellington Pereira da Silva. - 2017.
70 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2017.
"Orientação : Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva, Coordenação do Curso de Letras - CH."
1. Literatura. 2. Personagem. 3. Subjetividade. 4. Símbolo.
5. Libertação.

21. ed. CDD B869.3

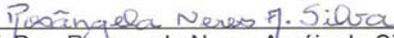
WELLINGTON PEREIRA DA SILVA

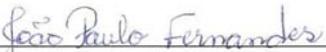
**METÁFORAS DA EXISTÊNCIA:
A LIBERTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM O QUARTO FECHADO, DE LYA
LUFT**

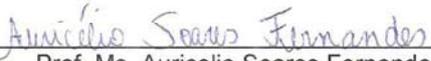
Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de licenciado em Letras, Habilitação em Língua Portuguesa.

Aprovado em 06/12/17

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva
Orientadora - UEPB


Prof. Dr. João Paulo Fernandes
Examinador - UEPB


Prof. Ms. Auricelio Soares Fernandes
Examinador - UEPB

Afetuosamente, dedico aos poetas,
ficcionistas e todos aqueles que pesquisam,
em si mesmos, modos de libertação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, às minhas moiras que desempenharam papel fundamental nesta pesquisa, as três fiaram, a seu modo o brilho e cercaram as águas deste estudo. A primeira, a autora Lya Luft cuja obra é considerável em retratar-me, mesmo sem me conhecer, pois conhece as figuras humanas; a intermediária, minha orientadora, professora doutora Rosângela Neres Araújo da Silva, cuja atenção e sensibilidade foram cruciais durante a presente pesquisa; e especificamente agradeço a que permanece, minha mãe, Mauriceia da Silva, por possibilitar e respeitar a existência deste quarto-homem, antes de tudo, pesquisador de si mesmo.

Agradeço ao professor mestre Rafael Francisco Braz, cujos olhos circundam também as obras de Lya Luft e encontraram-me.

Agradeço aos amigos e amores, meus símbolos de desejo, incentivo e morte, àqueles que investiram e se comprometeram em algum conhecimento neste quarto de tantas dimensionalidades angulosas, escuridão e desalinho que é minha subjetividade e que perpassa meu trabalho acadêmico.

Agradeço a você, que não se materializou diante de mim, mas que está entre minhas reflexões. É, pois, objeto de agradecimento deste contexto de minha existência.

Enfim, agradeço à literatura que se mostra renovadamente possibilidade de libertação das figuras humanas e das representações da subjetividade. Ao afeto e a morte na articulação da linguagem da criação, pois no fim retornamos ao início; é o fio de Ariadne a nos reconduzir a um ambiente negado a nós mesmos.

“Lya, o que você acha que vai acontecer comigo
quando eu me libertar deste corpo?”

(*Caio F. [como ele gostava]* in: LUFT, Lya. *Em outras
palavras*, 2006, p.113).

RESUMO

A composição do texto literário intimista é especificamente focalizada em uma expressão da subjetividade convencionalizada pelo autor. A personagem é compreendida como categoria que converge toda a discursividade literária, nesse gênero de romance. Desse modo, recursos literários imagéticos, simbólicos e o fluxo de desenvolvimento da narrativa estão interligados à impressão vital da personagem. A presente monografia apreende a personagem Camilo, do romance *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft, e tem como objetivo de descrever analiticamente a composição de um procedimento interno de libertação desse personagem, composição emblemática da concepção da obra da autora gaúcha. Para constituir nosso estudo nos apoiamos nas abordagens teóricas de autores que consideram a composição interna do texto literário e seu desempenho na construção da subjetividade da personagem, como Bosi (2017), Candido (2000), Brait (2006); e nas explanações da corrente simbólica da carga dramática literária, Bachelard (1997; 2008), Chevalier e Gheerbrant (2016), e Camus (2014). Observamos a representação de um fluxo interior de apreensões sobre as possibilidades e impossibilidades de existir, na dimensão empírica, e que contempla a evidência de uma imaginação de morte como meio libertário e constituinte de um símbolo do homem, em estado particular de si mesmo, na dramaticidade de existir.

Palavras-chave: Literatura. Personagem. Subjetividade. Símbolo. Libertação.

ABSTRACT

The composition of the intimate literary text is specifically focused on an expression of subjectivity conventionalized by the author. The character is understood as a category that converges all the literary discursiveness in this genre of romance. In this way, imaginary, symbolic literary resources and properly the flow of development of the narrative are intertwined with the vital impression of the character. This monograph presents the character Camilo from the novel *The Closed Room*¹ (1984) by Lya Luft and aims to describe the composition of an internal procedure of this character, emblematic composition of the author's work. In order to constitute our study, we support the theoretical approaches of authors who consider the internal composition of the literary text and its performance in the construction of the subjectivity of the character as Bosi (2017), Candido (2000), Brait (2006), and in the explanations of the symbolic chain of the dramatic literary load Bachelard (1997; 2008), Chevalier and Gheerbrant (2016), Camus (2014). It is eminently the descriptive approach of a creation permeated by the representation of an inner flow of apprehensions about the possibilities and impossibilities of existing in the empirical dimension and that contemplates the evidence of an apprehension of the imagination of death as a libertarian means and constituent of a symbol of the man in a particular state of self-dimension. There is literature as the territory of man's metaphor, there is the territory of death inserted in the literary perspective of the subjective and its interpretations make possible important debates about the thematic intensifies the dramaticity of existing.

Keywords: Literature, Subjectivity, Character, Symbol, Liberation.

¹ The novel was translated into English in 1986 by translators Carmen Chaves McClendon and Betty Jean Craige and was titled *The Island of the Dead*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS E A LITERATURA INTIMISTA DE LYA LUFT	13
	2.1 Aspectos biográficos e bibliográficos de Lya Luft	22
	2.2 As personagens de Luft	28
3	SUBJETIVIDADE E LIBERTAÇÃO	35
	3.1 Das questões simbólicas: O quarto como refúgio	37
	3.2 Camilo e o diálogo com o alheio	47
	3.3 O fechar da porta: uma libertação reassumida	58
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
5	REFERÊNCIAS	70

1 INTRODUÇÃO

A composição do texto literário evoca uma série de elementos e especificações de acordo com o processo de criação da imaginação poética do autor. O processo de composição de uma narrativa determina a construção de relações internas para a fluidez da narrativa. As personagens são as agentes de experiências determinadas pelo que apreendem de sua relação às complicações instauradas nesta diegese.

Os elementos insuflam sangue, dor e paixão nas personagens. Essas construções de linguagem que se correlacionam com o leitor, graças ao traço de variação de verossimilhança da realidade interna da obra com a realidade empírica. Através da linguagem instituída como perfis dessas metáforas do homem, a obra literária aborda, significativamente, as temáticas do drama subjetivo.

O gênero romance denota as percepções específicas da lógica interna de determinada obra para intensificar os seres literários que emanam em toda a ambivalente significação de sua composição a carga dramática. Apreender as significações de determinada composição de personagem é perscrutar sobre sua carga dramática no que o romance nos permite penetrar em seu silêncio aparente. Estes recursos são características da elaboração do romance intimista, narrativa que aborda a subjetividade em excelência, para além das ações das personagens.

Nesta acepção literária não só suas atividades, mas os movimentos internos das personagens são foco de investimento da narrativa. Estes romances atentam para a narração dos cursos internos das personagens. As técnicas de composição para estabelecer a descrição dessa interioridade na literatura nacional ganha ampla representação nas obras da autora gaúcha Lya Luft, cujas personagens empreendem uma narratividade de si mesmas.

O principal objetivo desta pesquisa é analisar o desenvolvimento do processo de libertação da subjetividade do personagem Camilo, no romance *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft. Para isso, faz-se necessário identificar a composição do personagem luftiano, descrever a continuidade de suas percepções de necessidade de libertação do contexto regressor de sua própria existência.

Este personagem, Camilo, põe em jogo espectros do drama existencial que a autora recorrentemente lança mão em seus romances. A libertação é uma curva existencial consequente de atitudes e perspectivas das presenças de Vida e Morte,

afeto e impossibilidade. Essa libertação sugere uma perspectiva de desconhecimento de continuidade de existir, no contexto perceptível pela subjetividade como nível empírico, concreto.

A literatura de Luft encontra neste romance uma congruência da concepção da obra e do personagem, cuja especificação encontra-se condensada e sugerida desde o título da obra. O quarto fechado é a imagem poética que percorre e contempla o grau evidente do procedimento de busca do personagem, de sua interioridade em estado de máxima dimensão.

Para contemplar esse processo subjetivo, optamos por uma abordagem metodológica analítico-descritiva baseada na teoria literária de Bosi (2017) e Candido (2008), nas caracterizações da obra luftiana elencadas por Barroca (2014), Costa (1998) e Santos (1987); nas apreensões sobre a personagem do romance de Candido e Brait e ainda, nas elaborações fenomenológicas de Bachelard (1997, 2008) e na caracterização simbólica de Chevalier e Cheerbrant (2016), no tocante à afirmação trágica na contemporaneidade de Maffesoli (2003) e Camus (2014).

A fenomenologia da imaginação de Bachelard (2008) faz parte do aporte teórico pois trata-se de uma abordagem descritiva e não explicativa da lógica interna da obra e do componente subjetivo do personagem. A fenomenologia interligada à análise crítica da obra compreende, como menciona Eagleton (2006):

O 'mundo' de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas aquilo que em alemão se denomina *Lebenswelt*, a realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual. A crítica fenomenológica focaliza, tipicamente, a maneira pela qual o autor sente o tempo ou o espaço, ou a relação entre o eu e os outros, ou sua percepção dos objetos materiais (EAGLETON, 2006, p. 90,91).

Esta percepção faz jus à importância das figurações da linguagem literária acerca de temas e atitudes subjetivas silenciadas nas reflexões interpretativas. A presente pesquisa evidencia as temáticas composicionais do personagem Camilo suas perspectivas acerca da Morte, da incomunicabilidade humana, de sua própria libertação simbólica pelo suicídio. Desta forma, os eixos temáticos característicos da autora ganham evidência sob o campo subjetivo deste personagem, e a descrição de seu processo íntimo as posiciona no jogo interpretativo.

Tendo em vista tais considerações focalizaremos na pesquisa a composição da personagem luftiana e as perspectivas acerca desta subjetividade criada em busca

de libertação. Estes focos desempenham o papel da subjetividade criada literariamente como representante de uma metáfora do drama existencial do homem, nesta caracterização está presente o processo de libertação compreendido cuja descrição analítica contempla a seguinte divisão deste trabalho:

No primeiro capítulo abordaremos as especificações sobre as tendências contemporâneas como contexto em que a produção literária brasileira instaura a maior subjetivação da narrativa e suas conseqüentes elaborações na literatura intimista de Lya Luft; em um primeiro subcapítulo, encontram-se as considerações biográficas e bibliográficas a respeito da autora e, em um segundo subcapítulo, as perspectivas das personagens luftianas, em que estão elencados os recursos recorrentes da autora para frisar a subjetividade composta por suas personagens.

No segundo capítulo, intitulado “Subjetividade e Libertação”, introduzimos e elaboramos a análise do personagem Camilo. Este personagem contemplado do ponto de vista da categoria do Homo fictus, cunhada por Forster e revisitada por Candido, está abordado analiticamente em três momentos: o primeiro subcapítulo, “Das questões simbólicas: o quarto como refúgio” refere-se à constituição da realidade simbólica e do valor humano, empenhado nos símbolos que interagem com o personagem em sua infância (a irmandade gêmea, o quarto); O segundo subcapítulo, nomeado “Camilo e o diálogo com o alheio” referenda a perspectiva dos movimentos de interação e alheamento que o personagem tenta estabelecer para melhor compreender a si mesmo; Já o terceiro e último subcapítulo “O fechar da porta: uma libertação reassumida” contempla o desfecho da análise do personagem e o estado característico de sua libertação.

Nesta pesquisa, descreveremos a composição de uma subjetividade literária que desempenha um papel de libertação de si mesma e referenda uma possibilidade sempre retomada nos textos literários, a abordagem de imagens poéticas e simbólicas capazes de libertar determinados debates enevoados, equivocados e negados na contemporaneidade.

2 TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS E A LITERATURA INTIMISTA DE LYA LUFT

A partir das transformações advindas do Modernismo, a literatura brasileira no século XX foi demarcada enquanto uma das fases mais intensas da ficção nacional e contextualizou a introdução de tendências narrativas, sem dúvida, de força permanente na contemporaneidade. É consenso entre os críticos literários Bosi (2017) e Candido (2008) a admissão da Semana de Arte Moderna de 1922 como marco inicial do século literário e, posteriormente, o destaque comum à convencionalização das décadas de 30 e 40 como ‘a era do romance brasileiro’.

Essas novas tendências da ficção pós 22 consolidaram-se nas obras romanescas de escritores de grande visibilidade. O gênero literário que, em sua origem, realizou uma relevante contribuição representativa da burguesia e que, já no fim do século XIX, avolumou-se em criticidade irônica, com o Modernismo, reconfigurou-se nas produções de autores atentos a problematização das tensões sociais e, mais tarde, a abordagem psicológica do indivíduo moderno.

Em primeiro plano, os romances da década de 30 elaboraram, especificamente, o “herói problemático”, como afirma Bosi (2017), “em tensão com as estruturas ‘degradadas’ vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor...” (BOSI, 2017, p. 391). O fazer literário brasileiro, nessa década, intensificou as abordagens do conflito homem-meio, sob as representatividades críticas dos modelos econômico e político, através das figurações das desigualdades e imposições deterministas das classes sociais.

Essa caracterização levou o “romance de 30” a ser admitido, sobretudo, como romance social e abordado como neonaturalista, onde a ideologia e o engajamento compõem, como constata Bosi (2017), uma visão crítica das relações sociais. Constituindo, assim, a esquematização da perspectiva humana frente às realidades do meio social. Acerca dessa caracterização dos romances, há a contribuição de Candido (2008) ao afirmar:

Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza. Raramente, (...), a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político (CANDIDO, 2008, p. 131).

Os elementos da narrativa convergiam para as relações externas do homem. A própria construção das personagens conferia alegoria aos conflitos com as instituições: a afetação do homem, em seu contexto econômico e social decadente. Assim a subjetividade em si, constituída no romance eminentemente na humanidade mimetizada das personagens, não era consistentemente explorada.

O romance acaba constituindo-se, desse modo, como ainda atenta Bosi (2017): “romance que analisa, agride, protesta. Para atingir esse alvo, porém, foi necessária toda uma reorganização da linguagem narrativa” (BOSI, 2017, p. 390). A composição das narrativas tornara-se, então, representatividade da denúncia dos problemas sociais.

Congruente a essas considerações ao tocar a composição romanesca de 30, Bosi (2017) destaca a constituição desse viés literário no contexto mundial, o novo realismo do século XX, com os exemplos dos romances de Hemingway, que confere um realismo psicológico “bruto” ou “brutal” como técnica de composição para garantir “a ordem dos efeitos que sua prosa visa atingir no leitor” (BOSI, 2017, p. 390). Esses romances convergem em sua composição para o caráter de “um tempo em que o homem se dissolve na massa” (BOSI, 2017, p. 390).

Porém, com a década de 40, houve a reconfiguração da perspectiva romanesca brasileira. A criação literária reorganizou a representação dos conflitos do homem moderno. Candido (2008) identifica uma variação entre os novos autores a partir do decênio de 40 e os romancistas ideológicos de 30, isto é, constituiu-se uma diferenciação na focalização narrativa entre a preocupação político-social e a preocupação estética. As novas obras literárias empreenderam linguisticamente rumo à subjetividade.

Assim, a linguagem no romance passava a transcorrer e explorar o íntimo humano. No entanto, o que ocorre não é uma homogeneização estanque da narração do “eu”, em detrimento das inferências dos contextos socioculturais e políticos, por si só implicaria uma negação da indissociabilidade desses na subjetividade. Um novo direcionamento narrativo surge e confere uma mudança do engajamento denunciador, ou seja, a elaboração romanesca do conflito humano numa perspectiva interiorizada, para a emersão da composição discursiva da subjetividade mimetizada, metaforizada, criada pelas personagens.

Nessa renovação estética, as narrativas passam a relacionarem-se de maneira intrínseca com o engajamento social, pois sua organização narrativa realiza uma investida na subjetivação do romance. Ocorre, nesse contexto, como constata BOSI (2017), “um plano ficcional que configura a cisão homem/mundo em termos de retorno à esfera do sujeito”. Dá-se, assim, uma transição da abordagem literária do homem moderno, concentrando-se da perspectiva da existência no mundo para a existência em si mesmo.

Trata-se das percepções do drama humano, a partir dos conflitos internos e de toda a composição do interior existencial. Toda a carga subjetiva incrustada nas personagens tem expressão máxima na especificação dessas narrativas. Conforme afirma Bosi (2017), nesses romances subjetivos passa ao primeiro plano da diegese narrativa a representação de fatores como:

Os conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a atmosfera; e desloca-se o eixo da trama do tempo “objetivo” ou cronológico para a duração psíquica do sujeito (BOSI, 2017, p. 393).

A linguagem romanesca antes trabalhada para a tensão crítica na exterioridade da existência, ou seja, na relação homem-meio, agora admite o tom psicológico e a percepção do interior do homem em si. A constituição da atmosfera do romance agora assume os espaços do interior psíquico, no processo subjetivo de análise do sujeito. As obras publicadas sob esses caracteres compuseram a chamada “geração de 45”.

Nesse contexto, o romance intimista é o destaque na composição literária dos conflitos internos do homem, isto é, nessa composição específica do romance, o íntimo, o subjetivo, ascende em especificidade como objeto da produção estética. Eis uma nova acepção do conflito humano que compõe, segundo a classificação de Bosi (2017), esses chamados romances de tensão interiorizada, caracterizados como os romances em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...)” (BOSI, 2017, p. 392).

A constituição da literatura cuja composição demarca uma subjetivação específica relaciona-se com vocábulos de sentido intimista, como menciona Kuhul (2008).

O próprio prefixo latino *in-*, no caso das palavras interior e íntimo, designa um movimento para dentro. (...) Outra palavra que merece destaque no que se refere à literatura de cunho íntimo é “introspecção”, também nela o prefixo latino *intro-* denota posição interior (para dentro). A chamada literatura de introspecção é, sobretudo, o exame que alguém faz dos próprios sentimentos e pensamentos (observação do íntimo) (KUHUL, 2008, p. 5).

Os elementos da narrativa agora são organizados interligados à composição do elemento subjetivo da obra: as personagens. Dessa forma, a personagem do romance explicita sua relação intrínseca com o elemento estrutural do enredo. Tradicionalmente, o chamado enredo de ação, assim classificado por conter etapas fatuais explícitas, relegava ao desenvolvimento do romance a expressividade ativa das personagens nos chamados incidentes da trama. A linguagem romanesca intimista revoluciona a maneira de explicitar a interligação e inter-relação das personagens com a construção da narrativa. Essas obras transitaram, a partir dessa perspectiva, do enredo de ação para o enredo psicológico.

Ao estruturar-se a partir de um conflito, ponto existencial objeto da criação narrativa, abarca, porém, a variação na confluência do desenvolvimento de tal conflito. Estabelecendo, nesse caso, o interior do conflito congruente ao interior do humano ficcional, a partir dele, de sua constituição memorialista e analítica, acarreta todo o desenvolvimento da narrativa.

A abordagem dos movimentos interiores das personagens atenta para a figuração do subjetivo, para a repercussão íntima dos conflitos, e, assim, constitui um enredo de fatos implícitos. Dessa maneira, a forma do romance introspectivo corresponde, muitas vezes, a interioridade das personagens, ou seja, a introspecção abarca a representação da subjetividade ao valer-se da entrega a textualizá-la.

Acerca dessa percepção das personagens, comum ao romance intimista, Candido (2000) especifica que, ao adentrar mais profundamente nelas, haverá uma aparente simplificação dos eventos do enredo para abranger sua complexidade, simplificação aparente, pois dessas ações simplificadas parte o romance para privilegiar toda a carga das questões da alçada do drama existencial. Ao considerar as revoluções do gênero desde o século XVIII, o autor afirma ser essa a marca do romance moderno.

A revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno (CANDIDO, 2000, p. 60-61).

A constituição da subjetividade, imbuída nas personagens e correspondente ao enredo psicológico, tem ressonância nas décadas seguintes à geração de 45. A composição dos romances intimistas brasileiros perscruta, desse modo, as narrativas de grandes autores como Caio Fernando Abreu e, quanto à autoria feminina, encontram-se as obras singulares de Clarice Lispector, as narrativas intimistas de Lygia Fagundes Telles e os romances densos de Lya Luft.

A abordagem das obras intimistas exige procedimentos linguísticos e de organização interna cujas criações ascenderam grandes expressões estilísticas. Desde a constituição de pontos de vista narrativos aos processos radicais na investigação do campo subjetivo sob o recurso do discurso indireto livre chegando ao fluxo de consciência e monólogo interior. No contexto literário mundial, o emprego destas técnicas na obra da autora inglesa Virginia Woolf, correlaciona-se a instauração desses recursos de composição na obra de Clarice Lispector.

Estes recursos são característicos do estilo da autora Clarice Lispector que desde sua obra de estreia, *Perto do Coração Selvagem* (1943) até obras como *A Paixão Segundo G.H.* (1964) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), incumbiu conquistas formais à literatura intimista brasileira, como destaca Bosi (2006), e manteve, sob o destaque da utilização de tais recursos formais, a revolução do romance intimista a partir da “heterodoxia de seu estilo”.

Sobre o estilo da literatura intimista clariceana, Campedelli e Abdala Jr. (1981) apontam os recursos linguísticos e gráficos, detalhes cujo ápice encontra-se nos romances da década de 60, a exemplo de *A Paixão segundo G.H.* (1964), cuja protagonista é “flagrada” num estado psicológico de desorganização, indicado pelos sinais gráficos iniciais e, ainda, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), cujo “começo” apresenta uma vírgula e em seu desfecho o sinal de dois pontos, recursos ligados à constituição da não linearidade discursiva que apontam os referidos autores. Partindo da transgressão da linearidade pelos sinais gráficos, Campedelli e Abdala Jr. (1981) reforçam a contribuição desses para o recurso do fluxo de consciência clariceano ao admitirem:

Sua literatura é um ambíguo espelho da mente, registrado através do fluxo da consciência, que indefine as fronteiras entre a voz do narrador e a das personagens.

Rompe-se assim, a narrativa referencial, ligada a fatos e acontecimentos. Em lugar dela, emerge uma narrativa interiorizada, centrada num momento de vivência interior da personagem (ou do narrador). É possível, até mesmo, que um acontecimento exterior provoque o desencadeador fluxo da consciência: um acontecimento pode liberar ideias que vão até o inconsciente da personagem. O fluxo é, portanto, um sistema para apresentação de aspectos psicológicos da personagem na ficção (CAMPEDELLI e ABDALA JR., 1981, p.103).

As marcas de composição do “eu” assim como os entremeios dos medos e implicações do enfrentamento da própria existência marcam as obras intimistas de outra grande autora nacional, Lygia Fagundes Telles. Em seus romances e contos, são intensas as percepções do subjetivo na célebre criação de personagens, pontos emergentes, em linhas gerais, de eixos temáticos a exemplo de: memória e inventividade, as questões eróticas e afetivas femininas, e a sedução do mistério.

Um marco na literatura da autora é o romance “As Meninas” (1974). Sob a contextualização histórica política do denso período do regime ditatorial brasileiro, esse romance veicula o intimismo como técnica de composição representativa do cotidiano das três jovens protagonistas. Tezza (2009) aponta, no posfácio da 9ª reimpressão do romance, o caráter da representação do campo individual e íntimo humano realizado pela autora nessa obra. É a partir desse olhar sobre os grilhões de três perspectivas marcadas no presente que a composição do romance percorre perfis subjetivos intrincados em contextos sociais conflituosos e suas inferências na vida cotidiana.

Em *As Meninas*, a sombra épica que parecia animar o momento histórico imediatamente anterior, com o seu misto de messianismo e racionalidade, desaparece completamente. O leitor, agora, está sozinho. A narrativa como que vai despolitizando os gestos, reduzidos à fragmentação da percepção do momento. Toda a estrutura do livro afirma o indivíduo e a solidão a partir de um olhar de uma escrita que não tem respostas a priori, embora social e ideologicamente pertença ao mundo de seus retratados, e, assim como o seu leitor, partilhe sistemas de valor semelhantes, sentindo a mesma pressão do tempo em que vive (TEZZA, 2009, p.291).

As possibilidades do registro de época intimista transmitem ao leitor seu papel fundamental na percepção de recortes e da duplicidade da realidade, não há uma realidade unicamente concreta e a constituição literária não chega a homogeneizar, como dito anteriormente, essa relação. A ação humana é inegavelmente

transpassada em suas instâncias subjetivas pelas intersecções do social cuja exemplificação consta no romance “As Meninas” (1973) e em outras produções intimistas. A obra intimista tem em si a representação das possibilidades e impossibilidades que os contextos históricos conflituosos impõem na humanidade textual das personagens e, assim, corroboram com o papel ativo do leitor.

Essa composição romanesca enfoca outra categoria narrativa intimista desenvolvida pelo estilo lygiano: o narrador. O narrador intercala-se ao ponto de vista de cada uma das protagonistas e, nesse tratamento, encontra-se toda a profusão linguística que não se compõe de tradicionalismo, mas sim empenha-se na perspectiva da personagem. Tezza (2009) afirma a abdicação do poder totalizante da narração:

O narrador de *As Meninas* não é um organizador à maneira clássica, um olhar soberano que, de fora, estabeleça em seus próprios termos a extensão, os limites e o sentido daquilo que cria e descreve. (...) Tudo que se escreve se confina ao olhar íntimo e intransferível de cada uma das personagens principais, mesmo quando terceirizadas pelo narrador (TEZZA, 2009, p. 289).

Nessa perspectiva, a construção do intimismo denota a atribuição do conflito existencial humano sob contextos dos mais diversos constituídos na instância do sujeito. O narrador, mesmo onisciente, não se contrapõe friamente a subjetividade das personagens, pois é dela que provém toda a narrativa, sua própria constituição, dentro desse contexto, não anulará as percepções do íntimo das humanidades literárias, as personagens.

Em decorrência desse percurso, no início da década de 80, os romances de Lya Luft são publicados. Seu primeiro romance *As Parceiras* (1980) é destaque na congruência com o romance intimista, no afincamento do mergulho subjetivo. Especificando o primeiro ciclo dos romances de Luft (de 1980 a 1984), composto por: *As parceiras* (1980), *A Asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de Família* (1982) e *O quarto fechado* (1984), todas as narrativas convergem em seu comprometimento com a composição de sondagem psicológica. Característica lembrada por Telles (1984) em um depoimento sobre Luft:

Os espelhos (ah! Tanto espelho) estão infiltrados, de bordas amareladas como os retratos da galeria dourada, eles pareciam perfeitos, mas estão se esfumando na intimidade carunchada. Objetos e pessoas se desnudam na devassa da visitante que vai levantando pano e pele: sim, é preciso

coragem. (...) Intimista, afunda nos seres e nas coisas num movimento de parafuso, e nessa verticalidade é sustentada por uma linguagem original e exata (TELLES, 1984, p. 23).

A imersão nas subjetividades de famílias, realizada pela literatura intimista de Luft, revela muito do contraste humano entre o aparente e o íntimo. Os símbolos têm papel representativo na constatação do magnetismo do cotidiano, os espelhos citados por Telles (1984) e os jogos estabelecidos pelas personagens transmitem a concepção dialógica da referida dualidade humana e, em si, compõem um eixo peculiar da literatura luftiana, especialmente, nesse primeiro ciclo de narrativas, ao qual o romance desta análise faz parte.

Na composição da literatura intimista da autora suas características ganham destaque em *O quarto fechado* (1984), obra em análise. Em primeiro lugar, o próprio enredo mantém a unificação eventual, ao estruturar-se nas horas de um velório que, imperativo quanto ao enfrentamento das relações humanas, especificamente as familiares, propicia o desenvolvimento de todos os movimentos internos das personagens (incluindo *flashbacks*, autoanálises) através do tempo psicológico. Quanto a isso, o narrador, como mencionado anteriormente, mantém-se intrínseco a perspectiva subjetiva, pois, mesmo em sua onisciência, esse submerge ao íntimo das personagens, não realizando a supressão de suas vozes.

A partir do título do romance, a imagem do específico quarto fechado, os símbolos condensam a provocação da investigação da existência. Essa imagem dialoga com a própria estrutura da narração, iniciada *in media res*², apresenta-se assim de maneira “fechada”, e apenas com o desenvolvimento, “abre-se”, ou seja, passa a revelar seus habitantes e todos os antecedentes que os compõem e os levaram àquela situação-crise em andamento mesmo no início da narrativa.

A subdivisão do romance em três partes (“A ilha”, “As águas” e “Tânatos”) compreende a sedimentação periódica de constatações da subjetividade. A imagem poética do quarto repercute na composição dos microcosmos semânticos das subjetividades perante si mesmas a partir da morte. Toda a fragmentação própria do tempo psicológico corresponde às ressonâncias íntimas dessa instauração do humano, objeto textual da literatura intimista.

²Segundo Moisés (2013) a expressão latina significa “no meio das coisas” e o autor a define como “convenção própria da poesia épica clássica, preconizava que a ação do poema deveria começar pelo meio” (MOISÉS, 2013, p. 248).

A primeira parte resguardada à introdução e fixação das personagens e, por consequência, das relações familiares, empreende a construção do perímetro espacial da ilha. A casa é o ambiente em que se realiza o velório, fio condutor de todo o romance, nela a significação da ilha perpassa constituindo uma rede simbólica desde sua contenção física de fixidez, passando pelo evento que restringe a família das personagens até a percepção de si mesmas.

O espaço contempla desde a constituição do ambiente em que se passa a ação, mas logo é tomado na ordem simbólica que o contempla múltiplo. Nesse momento, há a menção ao quadro, "ILHA DOS MORTOS", inserido pelas memórias de infância de Renata, a mãe que abdicou da carreira de pianista, recordava-se da origem da tela dependurada na parede da casa em que se faz o velório, "feita por um amigo do pai há muitos anos, cópia de um original que ninguém conhecia (LUFT, 1984, p.17)".

A imagem do quadro dimensiona realidades, a realidade da morte em um distanciamento evidente, um isolamento misterioso, um alheamento, o qual, ao mesmo tempo em que constitui as perspectivas do fenômeno da morte, converge à ordenação das subjetividades, isoladas, encerradas, exiladas em si mesmas.

Assim, o componente do isolamento aborda a ambivalência do espaço tomado como imagem poética da subjetividade condiz às perspectivas da morte imbuídas no romance em que ela "domina a narrativa". As personagens surgem delimitadas no "território da Morte". Os protagonistas, os pais Martim e Renata, ainda que sob a imposição do enfrentamento de suas relações interpessoais com os filhos, os gêmeos Camilo e Carolina, perpassam a maior parte da narrativa sob densa introspecção, além deles os outros familiares: Clara, irmã biológica de Martim, Mamãe, mulher que casara com o pai de Martim e Clara que os criara juntos de sua filha, Ella, personagem isolada num quarto cuja deficiência a encerra em um quarto.

A segunda parte "As águas" caracteriza o meio condutor como a composição do que pode impelir as subjetividades a si mesmas. Ao comportar a semântica das águas remete a realidade do meio, do entorno a ilha, da instancia intermediária entre a porção exilada e a outra margem, o observador, o outro. Mas ainda corresponde a semântica das propriedades da correnteza e da profundidade que interligam a densidade da interiorização aos recursos de flashbacks, as autoanálises em toda a conjuntura das demais personagens.

Já no desfecho, terceira e última parte, têm-se “Tânatos”, a Morte, personificada. Sua composição iniciada na intertextualidade com a figura mítica grega de Thanatus, e das referências ao mito grego do barqueiro Carontes, responsável por guiar os mortos na travessia do rio no submundo, a partir da oferta de duas moedas depositadas nos olhos do morto.

A representação antropomórfica da Morte contempla a um só tempo a territorialização desse fenômeno e instauração interpessoal Morte-subjetividade. Dessa forma, a Morte é considerada em sua constituição interacional com a subjetividade ao corresponder a uma realidade interiorizada por excelência. A realidade Tânatos é tão incisiva às personagens que chega a interiorizar-se às subjetividades, a instaurar-se no espaço da intimidade, no quarto fechado de cada personagem do romance.

Toda a organização interna do romance legitima a imagem poética do quarto fechado enquanto significação da subjetividade. A internalização do leitor nas instâncias mais recônditas das personagens transcorre em companhia das perspectivas da morte. O romance contempla os processos internos constantemente tensionados pelo contexto, com isso a narração perpassa diversas possibilidades de percepção de si de cada uma das personagens. Dessa maneira, Lya Luft estabelece em “O quarto fechado” (1984) a composição metafórica existencial pelas suas personagens na linguagem romanesca.

2.1 Aspectos biográficos e bibliográficos de Lya Luft

A angústia e os conflitos inerentes ao humano são os motes da literatura de Lya Luft. A autora, natural de Santa Cruz do Sul-RS e de descendência germânica, perpassa cinco décadas em publicações, e já produziu obras nos gêneros poesia, crônica, conto, ensaio, literatura infantil, e romance, destaque em que sua literatura atinge grandes composições representativas do subjetivo.

Além de seu trabalho literário autoral, é também uma exímia tradutora. A introdução no mercado editorial brasileiro de obras do alemão como “Os cadernos de Malte Lauridis Brigge”, de Rainer Maria Rilke, e “Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal”, de Rudiger Safranski (2000) e, ainda, do inglês como “O quarto de Jacob”, de Virginia Woolf (2003) teve a contribuição de seu trabalho de tradução.

Nos anos 1960, são publicadas as primeiras obras de sua autoria. Sua primeira publicação, editada especificamente em Porto Alegre, *Canções de Limiar* (1964), indica o inegável empenho subjetivo da poesia. A poesia perpassou a segunda publicação: *Flauta Doce* (1972). A introdução da autora na prosa deu-se com *Matéria do Cotidiano* (1978), coletânea de crônicas, inicialmente publicadas no jornal gaúcho *Correio do Povo*. A estreia no romance, gênero significativo no conjunto de sua obra, acontece com a publicação de “As parceiras” (1980).

A intensidade do primeiro ciclo de sua produção romanesca é característica. De 1980 até 1982, foram lançados, anualmente e respectivamente, seus três primeiros romances. *O quarto fechado* (1984), objeto dessa análise, é seu quarto romance e publicado dois anos após o terceiro: *Reunião de família* (1982). Nos quatro títulos que compõem esse primeiro ciclo romanesco, citado anteriormente, as subjetividades são exploradas nas intempéries do contexto familiar.

A intrigante composição literária de Luft e das “almas aflitas” de seus personagens instigam a pesquisar a origem da percepção sobre o humano articulada pela autora em seus textos. Em uma de suas crônicas compiladas na publicação de *Em outras palavras* (2006), a autora revisita a frase do poeta inglês William Wordsworth ao afirmar: “a menina que eu era é mãe da mulher que sou.” (LUFT, 2006, p.). *Mar de dentro* (2002), sua obra com traços autobiográficos, embora não se trate de um livro em que se fazem apenas as memórias da infância, mas constitui a investigação da autora no próprio território “onde se trama a arte”, como afirma na abertura da obra.

Desse modo, nessa obra em particular, parecem revelar-se as insinuações iniciadoras do que, mais tarde, forjaria sua obra literária. A curiosidade, inquietação e o devaneio são aspectos que insistiam em impulsionar a menina Lya para além da realidade objetiva. Da segurança limitadora da infância, provedora de medo que, aliás, contribuiu para ilustrar a ambiguidade dos acontecimentos poéticos de sua vivência: “fascínio e repulsa”; “nojo e prazer” que, conflitantes, tem exímia contribuição em suas narrativas.

Desde o contato com os contos de fada na infância até a leitura dos poemas de Rainer Maria Rilke, o impacto das constatações da ambivalência dos fenômenos torna possível a constituição do “belo sinistro” em sua literatura. A contenção no mesmo ato de beleza e crueldade, encantamento e medo, o estranho e o terrível conduzindo o contraditório fascínio da natureza humana. A ambivalência do humano

fez com que a autora permanecesse, assim como a transgressora menina, “namorando o avesso de tudo” (LUFT, 2002, p. 22).

Atenta ao confrontar-se com acontecimentos, imagens, resquícios de conversação, narrativas, leituras, ascendiam, então, suas apreensões, para articular a partir dessas experiências a constituição de sua própria investigação sobre o humano. Perceber a internalização das histórias correspondendo o desejo da criação.

Era o jogo que eu queria jogar quando fosse adulta: inventar gente (na minha invenção eram todos minúsculos, eu é que mandaria neles) e brincar com palavras, sua música vibrando em meu pensamento ou pronunciadas em voz alta quando achava que ninguém podia ouvir (LUFT, 2002, p. 14).

O contato sensível com o mundo e com a apavorante carga poética da existência a impelia a iniciar e nutrir um diálogo com a estranha, inabitual, e, muitas vezes, interceptada, subjetividade humana. Como determina uma passagem de “Mar de dentro” (2002) em que a percepção do toque humano a partir da composição dos objetos de um porão ainda menina incita a narração:

O tempo não existia, pois as pessoas que ali se haviam mirado, que tinham tocado aqueles objetos, escrito aquelas palavras, balançado aquele berço, continuavam enviando seus recados a uma menina cuja sensibilidade era uma floresta de antenas movendo-se em todas as direções, tateando sobre seda e grãos — e fogo e gelo. E transformaria tudo aquilo em palavras, frases, livros com que pretendia fixar ao menos um rastro (...) de tudo isso que queria ser narrado e passado adiante, para não morrer (LUFT, 2002, p. 81).

A vazão imaginativa e o devaneio transcrito pela autora correspondem com o modo de narração em suas obras. Todas as narrativas concatenadas durante os anos construíram obras que perpassam a conjuntura dos movimentos dos significados que devem ser conjurados na escrita, na palavra, na linguagem que compõe o subjetivo.

Provenientes desses momentos de apreensão sensível, mais tarde, são produzidas as narrativas de suas personagens, articulações do subjetivo em seus romances. A abordagem intimista e psicológica dos romances de Lya Luft parte de determinado evento que catalisa os conflitos íntimos das personagens, ou seja, as tramas são transcrições dos processos internos do subjetivo, processos esses incitados pela situação-limite que transpassa as protagonistas.

Os eixos temáticos e os aspectos da narração interligam-se nesse intuito e organizam-se enquanto legítimas manifestações do conflito humano ao figurar os pontos de reverberação repressiva como magnetismo para o mergulho interior memorialístico. Constituídos ainda de um não exasperar do tom narrativo cuja contribuição recebe do papel do jogo poético dos símbolos.

Os pontos de partida eventuais das narrativas luftianas estabelecem situações-crise que rompem muitas vezes com a repressão ignorada pelo cotidiano adulto. Ao convocarem a formação de si mesmas, as personagens remetem à memória da infância, e, nesse desenvolvimento, revelam-se as identidades subjetivas das personagens, mostrando-se em processo de autoanálise, por vezes submetido numa rede simbólica disforme e irrecuperável outras vezes em libertação.

Os arcos narrativos, principalmente no primeiro ciclo de produção de seus romances, desenvolvidos a partir de flashbacks, demonstram a memória como meio, em sua própria constituição, dos movimentos internos, dos fatos psicológicos. As personagens são impulsionadas a um mergulho em sua memória, perseguindo as marcas e as repressões vividas na infância ainda em contexto familiar. Nesse resgate, o subjetivo e toda a fatalidade que o transpassa destacam as marcas da infância, a família, a morte e a incomunicabilidade como manifestações temáticas recorrentes do humano nas narrativas de Luft.

A infância em Luft é percebida em sua caracterização de comprometimento com a configuração perspectiva do olhar e da relação com o interior. Os romances exploram as possíveis distorções do “eu” adulto como eco das pressões e marcas da infância e do contexto dos relacionamentos familiares. O desenvolvimento e entrelaçamento dessas temáticas contextualizam a iniciação humana na experiência existencial.

Desse campo de tensão entre a sensibilidade individual e as imposições sociais, a determinação na relação familiar, muitas vezes, a partir de seus imperativos arbitrários, contribui para decisivos desencontros nos relacionamentos posteriores. Dessa maneira, as marcas infantis e familiares transpassam nitidamente o tempo e o desenvolvimento do “eu”. O poder intrincado na hierarquização na família transmite as impossibilidades da individualidade de muitas das personagens.

As dinâmicas familiares criadas pela autora são, muitas vezes, destroçadas e destrutivas. A família patriarcal é representada em seu apogeu repressor e em seu declínio a partir de suas inferências nas personagens femininas protagonistas do

primeiro ciclo dos romances e nos ecos perturbados dos personagens masculinos, traçados em perfis humanos reveladores de suas frustrações. Sobre essa consideração, confirma Barroca (2014) “As personagens se apresentam estreitamente condicionadas ao contexto familiar em que estão inseridas, às inquestionáveis relações de gênero a que estão submetidas (BARROCA, 2014, p. 113)”.

O lugar de poder na constituição familiar não abdica do desempenho autoritário e o campo afetivo tem nítidas intersecções dessa hierarquia. O afeto, nas famílias luftianas, é consequência, muitas vezes, de uma representação idealizada de transferência de possibilidade, o afeto realiza-se apenas na representação positiva e controlada de determinado ser, a exemplo do terceiro filho de Renata e Martim em *O quarto fechado* (1984) denominado Anjo Rafael, o afeto é completamente depositado na figuração de salvador que o garoto sustenta até sua morte precoce e conservada em sua nomeação pós-morte.

Os familiares e seus desencontros em respeito e afeto configuram as chamadas “antifamílias”. Revelação concreta da composição familiar tradicional enquanto recurso de exposição narrativa dos aspectos que distorcem as relações humanas (O autoritarismo repressor; A normatização das condutas e o poder atemorizante dos discursos e gestos).

Todos esses detalhes que se empenham a perseguir as personagens e minam a ampliação de suas percepções, esbarram na espreita com a fagulha da transgressão, mesmo quando a culpa advém, a infância revela a beleza que assombra, o misto do prazer de transgredir limites e do temor pelas consequências desse ato.

Em *O quarto fechado* (1984), as imposições sociais imperam nas relações familiares e, nesse campo, emerge o conflito entre resistência e condescendência, controle e libertação. Camilo é um personagem que constantemente constitui referência desse conflito, em sua instância subjetiva, o silêncio demarca a silhueta de seu processo libertário.

Como mencionado anteriormente, o atrito entre as posturas dos familiares e a abstração da essencialidade do afeto contribui para a marcada incomunicabilidade humana presente em todo o desenvolvimento do romance. A incomunicabilidade humana é um conceito que extrapola a linguagem verbal.

Quando mencionamos incomunicabilidade no texto luftiano nos referimos à percepção de uma impossibilidade intersubjetiva, em que a relação entre as personagens, resguardada pelas convenções, pelo contato físico e ou pela genealogia não constitui a conscientização mútua de que, assim, haveria uma relação consistente, de fluxo emocional corroborando para a dinamização das dores e limites, uma relação de consciência recíproca de companhia sem invasão no silêncio e na palavra. A incomunicabilidade como a tensão das relações constituída no nível emocional e por isso impedindo a linguagem.

Dessa forma os membros da família delimitada temporalmente no velório são perceptíveis enquanto exilados em si mesmos, inflexíveis na percepção do outro, controlados, fechados, sendo desse modo, o enredo, composto dos caminhos de introspecção, unicamente possíveis.

A composição das temáticas conflituosas e tortuosas do humano constitui um tom singular de narração nas obras da autora. Apesar de seus temas desenrolarem-se a partir de situações dolorosas, o tom narrativo não se exaspera. Isso não significa dizer que a nuance da linguagem é pueril ou delicada, mas sim que não há descontrolo ou desespero na narração da tormenta e do devaneio perante a constatação das relações interpessoais interditas e na revelação da dor íntima de cada personagem.

Enquanto paradoxo, essa afirmação diz respeito à abordagem sem desespero ou agressividade enquanto resultado do horizonte de perspectivas das personagens Luftianas. Segundo Santos (1987), o horizonte construtivo das personagens é o que imprime essa característica de não exasperação e não agressividade no tom narrativo:

Para que haja desespero é necessário que haja pelo menos um mínimo de esperança. O grupo de seres criados por Lya não comporta o riso e, na maioria das vezes, não espera mais nada. Ou ainda, o que seria mais exato, espera o nada. Até as poucas expectativas de alguns personagens são desesperançadas. Os destinos são inexoráveis e a Morte, símbolo máximo dos romances, seu motor (SANTOS, 1987, p. 25).

Na obra de Luft, a morte toma sua ascendência intrínseca à condição subjetiva. Como já mencionado, a morte e o subjetivo relacionam-se de modo bastante delineado sob fortes imagens poéticas. Essa interligação na composição linguística

existencial das personagens desencadeia um vasto campo de significação desse fenômeno.

Enquanto tema polissêmico, a dinamicidade da morte ganha variadas especificidades a partir da sugestão estabelecida na narrativa determinada. Os recursos imagéticos exercem em seu papel sugestivo um convite ao leitor para participar da decifração do mundo iniciada na ficção. A sugestão acaba por suprimir a descrição prolixa e potencializa o papel das entrelinhas e dos silêncios indicativos e contributivos das questões existenciais.

Em *O quarto fechado*, obra em análise, a Morte torna-se personagem, mas ainda se realiza enquanto fenômeno de rompimento com a realidade objetiva, porém, não necessariamente, de despersonalização do sujeito que morre, pois em si compreende nova realidade. Essa ambivalência prevalece em sua constituição na interação com o personagem Camilo que a sente e a percebe de maneira densamente interiorizada. Como dito anteriormente, a Morte e o subjetivo envolvem-se e, atraídos, marcam, em seu processo de união, a composição do estado limítrofe e encerrado do sujeito em detrimento de uma realidade, instala-se em outro nível através da libertação.

Como mencionado anteriormente, os espaços do subjetivo se intercalam com os territórios da morte, a ambivalência enquanto realidade e composição antropomórfica. A ideia da Morte interiorizada à vida se encaminha desde a epígrafe da primeira parte do romance, um excerto do poeta alemão Rainer Maria Rilke: “Quando pensamos estar dentro da vida, a Morte põe-se a chorar dentro de nós”, ao marcar, dessa maneira, a intimidade indissociável entre esse fenômeno e a percepção do humano revelado nas figuras literárias de Luft.

2.2 As personagens de Luft

Os seres literários de Luft compõem um mosaico de subjetividades perturbadas, entre assustadas e fascinadas, diante da densidade de suas existências, ao concretizar em sua subjetividade linguística, lembrando a afirmação de Candido (2000), a partir de suas dores, desencontros e de seu íntimo, a “força e eficácia” dos romances. A ascendência das personagens confere a carga subjetiva das narrativas que, ao encontrarem-se intrínsecas a diegese, têm, a partir dos caracteres textuais, sua característica impressão vital.

As personagens do romance denotam em si mesmas uma estrutura simplificada da complexidade existencial, ou seja, as existências criadas na diegese literária produzem no leitor a impressão de exposição total do ser devido ao processo de construção textual denominado convencionalização das personagens. Candido (2000) apresenta a convencionalização das personagens como o processo de seleção dos traços de composição e de interação desses com outros elementos da narrativa (a situação, outras personagens, ideias, ambiente, duração temporal).

Assim, na composição das personagens, a simplificação da complexidade existencial equivale à seleção de traços, mas em si mesmas, e principalmente no contexto de criação do romance intimista, as personagens não são criações superficiais do drama humano, pelo contrário, a profundidade de determinadas personagens faz com que concentrem em si a própria diegese narrativa.

Reafirmando o compromisso desse processo com a vitalidade e o senso de verdade, no que tange à verossimilhança, Candido (2000) acrescenta: “Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (CANDIDO, 2000, p. 80)”.

A partir das grandes revoluções que acometeram o romance moderno, Candido (2000) destaca a apreensão de complexidade que acometeram as personagens e com isso o aprofundamento e definição, em grandes composições autorais, da percepção composicional da subjetividade. No romance intimista, como mencionamos, é determinante esse modo mais complexo de apreensão do ser ficcional, pois o próprio investimento narrativo o intensifica.

A marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que o caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério (CANDIDO, 2000, p.60).

As personagens compreendidas como “poços profundos”, o segundo modo numerado por Candido (2000), denotam a concepção do romance moderno e sua variante, o romance intimista. Esse modo de percepção revela a complexidade sob

contenção na aparência e ação das personagens. Sua profundidade revela-se justamente no “palco interior”, a realidade dos conteúdos renegados e obscurecidos pelo tempo que vem a tona na narrativa intimista.

Desse modo, a convencionalização das personagens no romance intimista, torna observáveis as marcas de um profundo drama subjetivo, um padrão das narrativas de Lya Luft é o processo catártico realizado por suas personagens. Muitas vezes iniciado na aparência de um evento cotidiano, como em *As parceiras* (1980) ou em *Reunião de família* (1982), um regresso ao Chalé e à antiga casa dos pais, respectivamente, ou sob um evento simbólico, como em *A asa esquerda do anjo* (1981) e *O quarto fechado* (1984), a expurgação de um verme no quarto e as horas de um velório, esse processo acarreta toda a sequência narrativa das consciências das personagens.

No referido primeiro ciclo de romances de Lya Luft, esse processo é considerável em sua ligação com a constatação das personagens diante de suas próprias subjetividades. Na concepção da atmosfera interiorizada, as personagens perpassam diversos níveis de consciência, muitas vezes através das instâncias memorialísticas e do devaneio, chegam ao conflito consciente de suas identidades e de suas relações com a existência.

Adotando a classificação de E. M. Forster (1927) apud Candido (2000) essa concepção mais complexa das personagens denota ainda a denominação de personagens de natureza que, mais tarde, receberam a normatização de personagens esféricas.

As ‘personagens de natureza’ são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros. Não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca. (...) As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender (CANDIDO, 2000, p. 62-63).

Para o padrão de concepção de drama existencial luftiano, mesmo as personagens secundárias ao figurar um processo caricatural, muitas vezes carregadas de “maquilagem” figuram a máscara do cômico, possuem uma curva

indicativa de complexidade, constituindo em si, considerando Candido (2000) “uma pretensão a tornar-se personagem esférica”.

Considerando a obra em análise, um exemplo dessa constituição é a personagem Mamãe, que em grande parte da narrativa permanece como representante caricatural do arquétipo materno, resignada e não limitada a instância biológica para cuidar, Ela sua única filha biológica não é a única a conceber os cuidados de Mamãe. Além disso, a personagem carrega em sua nomeação a insígnia do ideal, mas no desfecho do romance constitui um processo de desconstrução desse papel, não por acaso, em seu quarto.

A partir de seu físico, pois toda a composição de seu corpo remete à representação caricatural do referido ideal, distorce a radicalização sob uma reflexão de si iniciada com a sentença: “Bela merda!”(LUFT, 1984, p. 98), que em progressão chega a conceber “a ideia da qual fugia há tantos anos” sobre o cuidado resignado e imperativo com a filha tetraplégica: “Se ao menos Ela morresse de uma vez, eu poderia enfim descansar” (LUFT, 1984, p. 102).

Materializar os pensamentos recônditos, relegados à obscuridade da intimidade das personagens comporta a carga de ambivalência e instabilidade da existência. Assim, a curva de complexidade das personagens referenda a composição da subjetividade. O conflito humano revelado na mais incontida intimidade dimensiona a voz da subjetividade nas narrativas de Lya Luft.

Assim, em suas narrativas, a autora acaba por constituir uma correspondência com a classificação de romancista de “natureza”, seguindo um destaque dado por Candido (2000) ao indicar a percepção do romancista a partir do modo de composição dos seres ficcionais complexos, as “personagens esféricas” ou “personagens de natureza” mencionadas anteriormente. Segundo Candido (2000) a concepção de romancista de natureza compreende a visão do ser literário “sob a luz de sua existência profunda” ao postulá-la:

Não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (...) O autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas é uma interpretação desse mistério (CANDIDO, 2000, p. 62-65).

A construção das personagens luftianas no primeiro ciclo de romances da autora concatena possibilidades de constituição do humano. De modo que a voz das personagens ressoa e remonta os sinais de figuração da experiência vital e das

singularidades de seu conflito. A constituição de seus processos de revisão íntima, de busca pelo sentido de si, dialoga com o conceito do trágico. Barroca (2014) acentua essa caracterização como constituinte do estilo da obra de Lya Luft ao afirmar:

Este *estar* em eterna busca de um sentido para a vida faz com que as personagens luftianas perpassem os mais labirínticos conceitos do trágico, valendo-se das mais diversas máscaras para representá-lo. Em alguns romances, essas personagens deixam-se sucumbir ao destino, reconhecendo-se incapazes de escaparem a qualquer tipo de predestinação fatídica a elas já conferida. Em outros, há o reverso da situação: personagens que contrariam toda uma expectativa fatídica a elas (pré) destinadas assumem a responsabilidade por suas próprias escolhas, sem, necessariamente, entregarem-se a uma força maior imutável, contra a qual não se pode lutar (BARROCA, 2014, p. 57).

O modo de articulação dos processos subjetivos, ou seja, dessa narrativa de busca interior pelo sentido de suas subjetividades e dos contextos a que estiveram está inscrito nos romances pela constituição dos narradores. Para esse propósito, a narração em primeira pessoa é conhecida como recurso tradicional e eficaz na eminente constituição do aprofundamento subjetivo.

Na obra da autora Lya Luft, as narradoras protagonistas de seus três primeiros romances “As Parceiras” (1980) “A Asa esquerda do anjo” (1981) e “Reunião de Família” (1982) expõem suas próprias constituições e indicam a composição das outras personagens a partir de suas vivências e, com isso, a partir das limitações e transformações de suas perspectivas.

Já em “O quarto fechado” (1984) a perspectiva do narrador onisciente ao intercalar-se às colocações individuais das personagens permite uma diversificação no painel da subjetividade romanesca. Segundo Brait (1985), o narrador, ao apresentar-se de maneira não envolvida na história, funciona como uma câmera e simula um registro contínuo, que recorre à focalização das personagens em momentos precisos para a composição linguística de suas subjetividades.

Durante a narração, a localização das personagens seja nos espaços geográficos que na linguagem poética da autora, acabam por remeter a espaços simbólicos da intimidade, confirma-se a movimentação da câmera cunhada por Brait (1985) e nesse momento emergem os traços subjetivos característicos de cada personagem:

A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos da câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um modo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor (BRAIT, 1985, p. 58).

A seleção dos traços constituintes do subjetivo constituem através do foco narrativo todo um referencial (re)criador das intertextualidades vigentes (diálogo com as narrativas do imaginário cultural) e sobretudo do extratexto existencial cuja correlação constitui a máxima do romance de sondagem intimista. Nesse momento, a polissêmica linguagem poética de Lya Luft confere os recursos da linguagem simbólica como constituinte de suas subjetividades literárias.

Grande parte dos símbolos empregados nas narrativas está diretamente ligada às personagens ou, até mesmo, partem delas, são, desta forma, determinantes acerca das concepções da intimidade, da atmosfera e das relações interpessoais dos romances. Os símbolos constituem recursos eminentes nos processos subjetivos de cada uma das personagens.

Dentro do nível simbólico, as mãos, cabelos, as quedas constituem importância para a compreensão das personagens e suas relações, mas especificamente os símbolos do espaço têm papel decisivo na convencionalização das personagens luftianas. Este recurso condiz com o aspecto de narração da interioridade, os sótãos interiores, o Jazigo e o corpo habitado por vermes, os espelhos como portas, o quarto, respectivamente exemplos dos primeiros romances de Luft, sendo o último grande representante da subjetividade na obra selecionada para análise.

Nesta especificidade, ao dialogarem constantemente, como já mencionamos, com as variações de sentido da imagem poética indicada pelo título, os processos catárticos das personagens recorrem aos símbolos espaciais para suas constituições. Os processos catárticos demonstram as personagens no intento de encerramento em si mesmas e o texto transpõe para o leitor suas intimidades e sua incomunicabilidade. Das articulações de seus processos internos provenientes à catarse psicológica, os símbolos contribuem enquanto recursos para os processos do devaneio, autoanálise, desconstrução, melancolia, luto, e de libertação.

Esse último processo especificamente entremeia-se na personagem Camilo, objeto da presente análise. Sua composição demonstra a subjetividade em conscientização de si mesma e de sua busca por libertar-se das instalações que a impedem de ser autêntica em si mesma. Para a constituição de seu processo de

libertação, a personagem dialoga constantemente com os símbolos. Essa subjetividade específica entra em crescente tensão com as (im)possibilidades de seu “eu” no meio em que está inserida e promove, através de si mesmo e em si mesmo, sua autopercepção e a gradual libertação de si, cuja descrição compõe o próximo capítulo.

3 SUBJETIVIDADE E LIBERTAÇÃO

A especificidade analítica da personagem dialoga com os elementos antepostos, cuja apresentação indica o quanto Camilo é exemplo singular da subjetividade inscrita na literatura intimista luftiana. A composição de Camilo percorre o romance enquanto demonstração da subjetividade especificamente inscrita no texto literário intimista, isto é, a subjetividade criada, a metáfora da existência, a criação linguística de um ser que se relaciona através da verossimilhança com o ser humano empírico.

Segundo a linha de pensamento de Candido (2000) que remete a comparação estabelecida por Forster entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*, a concepção de subjetividade inscrita na presente análise encontra máxima especificidade.

O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas (CANDIDO, 2000, p. 63).

Este *Homo fictus* é subjetividade literária interposta pela interpretação do mistério humano de cada autor. Neste caso, Camilo é subjetividade luftiana. Carrega em si os traços demarcados pelos eixos temáticos já delineados -infância, família, incomunicabilidade e morte- transpõe o discurso indireto livre e interage com a linguagem simbólica composta pela autora. A sequência de sua convencionalização repercute os apontamentos sobre a concepção dos processos narrativos intimistas como o devaneio catártico característico das personagens luftianas

Os temas internalizados e intensificados no *Homo fictus* que é Camilo o acompanharão no desenvolvimento de sua composição. No tocante à concepção deste personagem, a temática da morte, como demonstrada desde a estrutura ao eixo temático do romance em questão, desempenha papel determinante no construto do personagem. Desta forma, como já mencionamos, a morte está também intrínseca a impressão de vitalidade em Camilo e seu relacionamento ocorre “de maneira incontestável”. Vejamos:

Tudo aconteceu antes mesmo de nascermos; ainda na semente; antes da semente: quando a Morte faz o primeiro gesto, e caímos para o mundo,

vindos de baixo do seu manto; depois, um segundo gesto, e retornamos ao seu regaço de sombra e mofo (LUFT, 1984, p.95).

A Morte personificada demonstra sua concepção de espaço, realidade primeira. Imbuindo a relação intrincada entre Morte e Vida desde a epígrafe da primeira parte do romance, transpassa o texto até a percepção da personagem de sua existência em ação processual de libertação.

As relações interpessoais e introspectivas possibilitam a percepção de Camilo sobre o sistema do qual deve se libertar. Palavra esta, mais de uma vez, pronunciada, conforme a linha de pensamento de Bachelard (2008).

Há palavras que um escritor sempre pronuncia baixinho enquanto escreve. Seja em verso ou em prosa, ela tem uma ação poética, uma ação de poesia vocal. Essa palavra ganha imediatamente relevo sobre as palavras vizinhas, sobre as imagens, talvez sobre o pensamento. É um 'poder da palavra' (BACHELARD, 2008, p. 201).

Não se trata de outra empreitada, num personagem marcado pela expressividade dos caracteres do primeiro ciclo da literatura intimista de Lya Luft a constituição de uma libertação, desejada, procurada, mensurada na intimidade de si mesmo.

Segundo as contribuições do símbolo máximo do romance, o quarto, o processo de libertação de Camilo passa a ganhar expressividade, ou seja, a busca íntima do rompimento com as impossibilidades de si, impostas pelo contexto em que está inserido, contempla a concepção do espaço do quarto como símbolo. Desta forma, a libertação buscada pelo personagem está veiculada ao símbolo qualificado do quarto que intitula o romance.

A realização em estágios desse procedimento é eminentemente constituída dos traços literários intimistas luftianos, a partir do texto, através dos traços de convencionalização do personagem indicados anteriormente, nos permite conceber as ações sequenciais de autopercepção do personagem Camilo.

Devido à fragmentação característica do romance intimista luftiano, a percepção do processo subjetivo que o personagem empreende não ocorre de modo linear. A fim de reconstituir o processo desde as experiências simbólicas até a constituição singular da libertação, reorganizaremos o percurso do personagem desde sua infância até o ponto constituinte de sua condição de libertado.

Assim, estabeleceram-se as três partes desta análise: Em primeiro lugar, a dimensionalidade simbólica da irmandade gêmea como primeira figuração do quarto enquanto refúgio na infância; em segundo, a intensificação da busca pela libertação nas incursões em si mesmo e no outro durante a adolescência; E por fim, a concretização libertária no ano de seus dezoito anos.

3.1 Das questões simbólicas: O quarto como refúgio

A relação entre a imagem simbólica e a constituição da personagem evidencia a natureza do símbolo como forma representativa da multiplicidade de significados acerca da subjetividade. Sua interação na narrativa expressa à função deste em condensar a ambivalência e os conteúdos semânticos ligados a personagem e que não poderiam ser expressos em excelência por outro recurso imagético.

O símbolo é representativo da experiência sensível, surge de fato quando a subjetividade introduz-se em tal estágio de percepção de si que a materialização da representação simbólica no texto corroborara a cisão de conteúdos significativos do campo subjetivo. Chevalier e Gheerbrant (2016) remetem a natureza inesgotável de significação da imagem simbólica ao citar a caracterização de Todorov que considera o fenômeno de condensação da multiplicidade semântica.

Um dado crucial na linha de pensamento do autor é a caracterização da existência do símbolo no plano do sujeito, isto é, a experiência sensível contempla o jogo do símbolo e da subjetividade, uma espécie de transferência entre o símbolo e o homem. Pois esta dinâmica, afirma o autor:

O coloca (o homem) no interior do símbolo e que coloca o símbolo no interior do homem, cada um participando da natureza e do dinamismo do outro, numa espécie de simbiose. Essa identificação ou essa participação simbólicas abolem as fronteiras das aparências e conduzem a uma existência partilhada (BACHELARD, 2016, p. XXIX).

A constituição deste jogo, da dinamicidade do símbolo com o subjetivo, faz com que o símbolo interiorize-se ao homem e interioriza o homem em si mesmo, isto implica dizer que a imagem simbólica concatena significados do homem a partir das percepções de sua experiência sensível. A significação do símbolo não permanece reclusa as aparências, mas transpassa o aparente para materializar esta pluralidade de significados do personagem através de sua representação.

Na especificidade literária intimista, a relação da personagem com o símbolo encontra a interiorização máxima. No romance de teor psicológico intimista, a personagem encontra-se em processo interacional irrestrito com o significado de si mesma, isto é, o contato com o símbolo emite, no fluxo narrativo, a existência partilhada do subjetivo-símbolo.

Conforme estas afirmações, a imagem do quarto no romance veicula-se com a constituição do personagem objeto da presente análise em construção gradativa. O espaço do quarto como símbolo é uma representação carregada de possibilidades semânticas acerca deste personagem. Este símbolo, tomado por vezes na materialização linguística do romance, intercala a constituição dos recursos construtivos do personagem Camilo.

A contribuição da linha de Bachelard (2008) contempla essa caracterização, pois o autor compreende o espaço carregado de linguagem poética em que o valor humano ascende, e, nesse sentido, reverbera a significação de um estado de alma.

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E, vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. (...)a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo (BACHELARD, 2008, p. 19, 20).

Assim, o referido autor admite que o espaço como símbolo não se encerra nas noções geométricas, pelo contrário, desenvolve toda uma rede de percepções e constatações sobre o íntimo, a partir da imaginação, que empreende devaneio, imensidão, libertação.

Além disso, o autor compõe uma acepção do espaço íntimo e do espaço externo que dialoga com a dinâmica subjetividade-símbolo por Chevalier e Gheerbrant (2016) mencionada anteriormente:

Diante de um objeto próximo, viveremos o engrandecimento de nosso espaço íntimo. (...) O espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento (BACHELARD, 2008 p. 204-205).

Dinamicamente, o espaço do quarto institui-se para comportar o valor humano da intimidade, desse modo, o quarto coloca o personagem dentro dele e interioriza-se a ele. Um quarto interior é instaurado simbolicamente na composição de Camilo e

a partir dos diferentes contextos da diegese constitui uma rede de significados com outros símbolos para referendar o específico valor intimista que a alma do personagem compreende. Como referenda Bachelard (2008):

A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão tranquilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranquilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. Já não o vemos. Ele já não nos limita, pois estamos no próprio fundo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. (BACHELARD, 2008, p. 228).

Desta forma, Camilo constitui gradativamente, neste jogo significativo com o símbolo do quarto, a concepção de intimismo, contemplando-se intricado na interiorização onde espaço íntimo e espaço externo se condensam em significação, ascendendo, conforme o desenvolvimento uma ideia de quarto-camilo no romance de Lya Luft.

Gradativamente, o Homo fictus passa a atitudes de autopercepção enquanto instituição subjetiva na medida em que seu processo se interpõe ao sistema repressivo, o personagem passa a um só tempo a encarar o próprio interior e elaborar sua libertação.

Em contrapartida a constituição final de libertação e de concepção de si, o personagem contempla desde sua concepção até os dez anos, uma rede semântica particular da constituição simbólica do quarto: Camilo é gêmeo de Carolina. Assim, o quarto ganha contribuição do símbolo dos gêmeos para instaurar a composição da primeira década de vida do personagem em análise.

Sem dúvida a prerrogativa da realidade como palco interior (LUFT, 1984. p. 28) é assimilada enquanto perspectiva crucial do personagem Camilo ao conceber, em companhia de sua irmã, uma das dinâmicas de significação do quarto. Estas duas personagens transpõem em si a significação de intimidade unificadora, pois o contexto de suas concepções e de suas infâncias é de certo modo hostil e o referencial de refúgio é o quarto que dividem na casa de Mamãe convergindo ao quarto que precisam dividir enquanto gêmeos, necessitando transformar a primeira pessoa do plural numa única singularidade, numa só subjetividade.

Frequentemente há referências a necessidade de essas personagens superarem a fragmentação de si, que seriam seus corpos individuais, para compor uma identidade unificadora, um só quarto por excelência. Mas o refúgio é

encontrado mesmo com a descontinuidade física, para compreendermos o conceito de refugio na irmandade gêmea o próprio contexto de seus pais, Martim e Renata, é determinante.

Como que protestando pelo afeto sem alegria que os recebera no mundo, Camilo e Carolina, bebês fracos e cheios de problemas, desenvolviam-se mal. Uma decepção para Martim: não eram, de longe, os filhos saudáveis que ele queria. (...) Depois da cesariana acordara deprimida: e agora, o que fazer? Como cuidar deles, fracos, prematuros? Como fingir felicidade, se tudo o que sentia era aflição e uma vaga ternura compadecida? Contrataram uma babá, mas isso também a atormentava (...) (LUFT, 1984, p. 39).

Contemplando as lembranças da mãe Renata que flagra a própria problemática de afeto com os filhos por ter sucumbido à ordem da maternidade que o casamento continha e a decepção do pai Martim, que antes de tentar compreender os filhos os julga decepcionantes ainda crianças, os gêmeos instituem o significado de sua ação como protesto.

Ainda casados, Martim e Renata, tornavam constantes as brigas diante dos filhos, desse modo, os impeliam a assistir as discussões “mudos e graves abraçados num canto, como para se proteger” (LUFT, 1984, p. 60). Juntos, os irmãos começam a construir a relação possível que os refugiasse afetuosamente.

Imaturos, quase infantis, bastavam-lhes as carícias fraternas: o beijo na face, o toque da mão, respirar no mesmo ritmo, dormindo no mesmo quarto quando podiam. A mútua contemplação. Gostavam de estar juntos em silêncio; caminhar no jardim; ler ou estudar no mesmo livro. As vezes riam sem motivo, aliviando a ansiedade constante daquela situação; riam pela alegria de saber: “você existe.” Corretos mas distraídos no dia-a-dia; quase imunes à agressividade do pai, aos maus humores e melancolias da mãe (LUFT, 1984, p. 93).

A existência do irmão os transmitia consciência do refúgio. Nesse momento, a constituição simbólica de um espaço, aqui a irmandade, em que o jogo símbolo-subjetivo transmita a consciência de significado constituinte de afetividade, comunicabilidade e imunidade a hostilidade externa. Camilo “se concentrava em sua irmã” (LUFT, 1984, p. 24), e com isso, na linha de pensamento de Bachelard (2008) ao descrever a significação da imagem poética de Michelet, contemplara a redondeza que Luft menciona na relação dos gêmeos, caracterizando-o como “excesso de concentração que faz a grande força pessoal (...) mas que implica sua

extrema individualidade, seu isolamento, sua fraqueza social” (BACHELARD, 2008, p. 240).

Em contrapartida o símbolo dos gêmeos está instaurado em sua ambivalência, logo, com o crescimento, a dinâmica de atar-se um ao outro se intensifica. O refúgio não se trata apenas da hostilidade dos pais, que em suas individualidades sofrem e agem a partir de pólos deflagradores da subjetividade em choque com os padrões, mas também pela necessidade de restituírem a unidade cuja fragmentação, a constituição dos gêmeos, os inquieta. Vejamos:

Camilo e Carolina, fruto que nascera partido em dois, dedicados a refazer essa fragmentação que talvez lhes fosse um sofrimento: por isso teriam aqueles corpos exauridos, os grandes olhos de quem sente dor mas nada pode dizer?

Os gêmeos precisavam tornar-se um só, não tinham outra escolha (LUFT, 1984, p.24).

Assim que se percebem descontínuos o empenho por uma reunião em um só ser os toma a dedicação. O sofrimento dos dualismos é uma das representações simbólicas indicada pelos gêmeos, é necessário superá-la para harmonizarem-se internamente, ou com a busca reunião ou com a separação sacrificial, cuja percepção estabelece a concepção dos grandes olhos amarelos, quase da cor do cabelo (LUFT, 1984, p. 30).

Conforme Chevalier e Cheerbrant (2016), uma das possibilidades interpretativas dos gêmeos enquanto símbolo é a das oposições internas do homem que deve instituir desse modo uma busca por harmonizá-las.

Simbolizam, assim, as oposições internas do homem e o combate que ele tem de travar para superá-las, revestem significado sacrificial: a necessidade de uma abnegação, da destruição ou da submissão, do abandono de uma parte de si mesmo, para o triunfo da outra. E caberá naturalmente às forças espirituais da evolução progressiva assegurar sua supremacia sobre as tendências involutivas e regressivas. Mas pode ser que os gêmeos sejam absolutamente idênticos, duplos ou cópias um do outro. Não exprimem senão a unidade de uma dualidade equilibrada (CHEVALIER e CHEERBRANT, 2016, p. 465).

Camilo e Carolina não nasceram iguais, as imposições das diferenças sexuais são extenuantes. Assim, é incontestável a empreitada dos gêmeos em unir-se num só, cuja correlação com a contemplação do significado do quarto, da própria subjetividade, alcança ambos, pois enquanto descontínuos, de sexos diferentes, de

corpos discordantes, frequentemente se deparam com a própria fragmentação. Como menciona Kuhul (2008) “o quarto alude também a uma condição física e existencial; o ser não consegue se dividir e não consegue se entender frente às suas multiplicidades e, em vão, talvez busque pela unidade” (KUHUL, 2008, p. 8).

Cada um dos irmãos encontra-se na impossibilidade de ser dividido inteiramente e ao confrontar as imposições binárias de agentes externos, como seu pai Martim, alguns colegas de escola, sua perturbação é por esta fragmentação, de necessitar ser individual. A autopercepção que desejam não é assimilação de imposições, mas sim, por outro lado, construção subjetiva, treinada, processual. Nesse contexto, não raro, o pai é agente vigilante e correccional da relação dos gêmeos:

Para Martim tudo não passava de capricho, esquisitice provinda da educação frouxa que a mãe lhes dava. Sua indignação, porém, de nada adiantava. Camilo e Carolina fingiam obedecer por algumas horas, dias; liam em cantos separados da casa, dormiam em seus dois quartos, pareciam procurar outras amizades. Mas todos sabiam: era só aparência, era provisório. Os dois como bonecos aos quais alguém fosse entrançando juntos os cabelos, amarrando uns nos outros braços e pernas, e roupas, de modo que o menor movimento de um resultaria em movimento do outro (LUFT, 1984, p. 24).

No que concerne aos movimentos de guia, em que a ação de um resultaria na resposta eco do outro, uma das ações mais significativas é proposta por Camilo: o jogo de morrer. Ainda crianças, o irmão sugere que deitassem em camas separadas, cruzarem as mãos e fechassem os olhos. Um detalhe importante é a variação do que para Camilo consiste em apreciação, mas para Carolina, é inapreensível desde o começo, “fazia força para não rir” (LUFT, 1984, p. 29), e ainda “era quem rompia o jogo, levantava-se tonta, corria até o irmão. Precisava chamar por ele, tocar nele para que voltasse, tão absorvido estava em jogar” (LUFT, 1984, p. 30).

Instaura-se, desse modo uma dissidência entre os irmãos: Camilo mais inquieto e atraído pela possibilidade de retorno a instância que o impeliu à vida, como mencionamos na introdução a personagem, não raro tem a materialidade do verbo insistir em sua convencionalização; Já Carolina, como um eco que só tardiamente constitui sua autopercepção.

A Morte contemplada nesse momento lúdico de transfiguração, evidencia que “Camilo estudava, comia, andava, falava, mas não era como as outras pessoas, ele e Carolina pareciam visitantes, apenas esperando o momento de retornar” (LUFT,

1984, p. 42). Delineando a presença e ação da Morte na existência, o fragmento do jogo de morrer une-se ao excerto de concepção de vida das personagens no romance, cujo retorno ascende sugestivamente à realidade primeira, a imensidão da subjetividade admitida por excelência. A efemeridade da vida transmite ações de arrebatamento em Camilo, que “correndo pela sala com seu riso nervoso, agitando os braços” (LUFT, 1984, p. 22) percebe que sua irmã nunca o acompanha nesses arrebatamentos (LUFT, 1984, p. 22).

Ocasionalmente, a ação separada para aplacar os desmandos e ataques de fúria do pai, que os tentava separar em turmas e escolas diferentes, buscar psicólogos, e que aos gritos tornou-se o único a não se resignar, os gêmeos também resistem a seu modo nessa primeira década. Com o crescimento das crianças, os adultos silenciavam. Sobretudo a mãe Renata, estava consciente de que eles constituíam-se silenciosamente, “eles são assim” (LUFT, 1984, p. 25) ainda que afastada, imersa em sua própria dor e desestrutura, a mãe sabe: os gêmeos “não eram pessoas comuns: ela sabia o quanto significava de solidão” (LUFT, 1984, p. 26). No entanto, a realidade interior persistia a imperar: “Em silêncio, laboriosamente, desenhavam com sangue e pensamento a sua verdadeira imagem, essa que iam parindo em grande aflição: o rosto e o nome que seriam deles quando terminassem” (LUFT, 1984, p. 24).

Cada vez que confrontados com a hostilidade, além dos muitos exemplos do pai, o riso e o isolamento imbuídos pelos colegas de escola (LUFT, 1984, p. 25), a tarefa de superação da dualidade coexistia com o refúgio da irmandade, logo que, juntos eles não se importavam com as investidas hostis. Os gêmeos reconheciam as diferenças que os agentes externos lhe vigiavam executar, mas gradualmente contemplaram a disciplina de um exercício, “eles *treinavam* para ser iguais (...). E adquiriram um do outro a mesma postura, o modo de virar a cabeça, de segurar um livro, de andar. Aquela maneira furtiva de ser” (LUFT, 1984, p. 31).

A fim de superar as imposições binárias de gênero, os gêmeos contemplavam, em sua busca de identidade unificadora, o gosto pelas roupas iguais, “podiam-se confundir, com suas calças justas e blusas largas, até as vozes parecidas, roucas. Divertiam-se burlando a família, os conhecidos, trocando de identidade...” (LUFT, 1984, p. 25). Contavam, ainda, com sua tia Clara que “maquilava-os com capricho e fazia com que desfilassem para Mamãe na sala: duas sensuais odaliscas, dois melancólicos pierrôs, Renata desviava o olhar.” (LUFT, 1984, p. 71). A busca pela

composição da simetria é o passo impelido à superação da fragmentação primeira sentida cada vez mais intensamente a partir das pressões externas em corresponderem a ideais e a impossibilidade de serem eles próprios totalmente singulares, contudo em consonância encontram parcial saciedade na vivência artística promovida por sua tia Clara.

Esta transcendência do binarismo de gênero entre os irmãos é um dos aspectos que repercutirá na concepção individual de cada um, mais especificamente de Camilo, cujas consequências iremos abordar mais adiante, mas sem dúvida a procura por unidade dos gêmeos é caracterizada como Costa (1996) contempla enquanto “busca de identidade que transcende as diferenças sexuais exigidas pela vida social e aponta para a androginia como lugar fertilizador da produção artística”(COSTA, 1996, p. 98).

Mais adiante o grau de expressão artística dos desfiles para Mamãe adicionará uma parcela específica ao incômodo de Martim que considera as emoções “pouco viris” e “perigosas”, que incompreensivo perante a investida dos filhos para contemplarem o próprio interior, os diferencia entre o incômodo máximo em Camilo e a condescendência por Carolina.

Porém, em determinado momento, ao focalizar Carolina, o narrador expressa a inconsistência do sexo biológico dos gêmeos:

O que a determinava entre as pernas era inconsistente, apenas dizia que seria Carolina, e usaria cabelo comprido.
Os detalhes externos serviam para aplacar os outros. A realidade era o palco interior, onde os gêmeos representavam sua verdade: medir passo a passo a geografia da sua separação e analisar a possibilidade de a superar. Todo o resto era desimportante. Procuravam ignorar a platéia de rostos que os observavam, cheios de suspeita (LUFT, 1984, p.. 28).

Não raro a suspeita e a repressão sugeriram na infância dos gêmeos, Martim, especificamente, refere-se mais de uma vez ao incômodo que Camilo e o constrangimento que os conflitos emocionais o causavam (LUFT, 1984, p. 43). Martim é o agente externo que mais repercute as imposições do padrão social a Camilo, mesmo externo a Camilo e Carolina não o é por excelência quem ascende no menino a autopercepção, como mencionado anteriormente.

Mas sim aos nove, dez anos, especificamente, uma experiência contempla em Camilo uma percepção peculiar para seu processo de libertação, pois o desafio de se atar a Carolina exige, na ambivalência indissociável, impossibilidades a ele, as

agressões do pai, a própria impossibilidade de superar concretamente a descontinuidade entre ele e sua irmã. Contudo, Camilo se apaixona pela primeira vez por um colega de escola.

Não havia entre eles intimidade: adoração muda em Camilo, o outro talvez nem saberia nada. Mas Camilo aspirava com delícia o ar que o amigo respirava; roçava a mãozinha magra na sua roupa, e depois, sozinho, encostava os dedos no rosto pensando: “tocaram nele”.

Camilo estava apaixonado. Não compreendia isso, nem media a dimensão da própria singularidade, mas pressentia: existem coisas fora de mim e de Carolina.

Então o amigo morrerá. Uma breve enfermidade e fora-se aquele que, dias atrás, se debruçara sobre o mesmo livro com Camilo (LUFT, 1984, p. 22).

Camilo ainda não se encontra completamente ciente da própria singularidade, mas há esse tempo, esta experiência de amor que o permite um primeiro momento de percepção singular de existência fora da constituição de refúgio que é a irmandade com Carolina. É assim, “a primeira abertura, a possibilidade de outro contato além daquele círculo onde girava com sua outra metade desde antes do nascimento” (LUFT, 1984, p.21).

O amor na infância consolida a autopercepção, pois marca uma afetividade singular, apartada da irmã, uma apreensão sensível unicamente dele, remetendo ao quarto enquanto intimidade esse momento se inscreve como se a partir da aspiração do ar que o amigo expirava o personagem passasse a arejar e a sentir o começo da própria singularidade.

O termo amigo anteposto à concepção de namorado não dirime completamente o valor de amor de infância. Mais de uma vez Camilo contempla a ideia de ter amado esse outro menino. Sua sexualidade é um aspecto instituído em poucas ocasiões por ele mesmo, pois a presença da morte se faz. No entanto, não há uma regressão ou intento em relegar a homossexualidade do personagem, pois as referências à transcendência da importância do gênero continuam.

O crucial nessa experiência continua sendo a autopercepção determinante para o desenvolvimento do personagem. Camilo contempla, com a morte do amor de infância, o espaço que a Morte constituirá para consigo. A interação entre ele e a Morte, conscientemente se instaura simultaneamente a autopercepção, subjetividade e morte mais uma vez atadas.

O outro estava preservado. Sem pensar muito nele, Camilo sabia: “é meu para sempre agora”. Toda a beleza, a ternura, o amor iam-se misturando numa nuvem, imprecisa noção de felicidade possível. Na memória de Camilo o rosto da criança morta se desfez, nem um perfume sobrou, um gesto. Tudo fora transferido para aquele espaço maior de atração: na Morte estão as coisas mais belas que um dia serão minhas (LUFT, 1984, p. 22).

Sob o mesmo ponto de vista, subjetividade e morte, atestam o início do processo de busca individual de Camilo para a libertação de si. As considerações do personagem acerca da experiência do afeto têm efeito simultâneo na reconfiguração de uma perspectiva de si e no percurso que travava com sua irmã pela unificação. Há um deslocamento do ponto de vista do personagem acerca das relações interpessoais, e na presença da morte como detentora em dimensão e antropomorfização das instituições mais subjetivantes dele, ele mesmo compreende: “na Morte estão as coisas mais belas que um dia serão minhas” (LUFT, 1984, p. 22).

Há uma consciência da morte e da vida a acometer o personagem. Há nesta experiência uma percepção de que a dimensão da Morte está mais uma vista intrincada àquilo que constitui um campo subjetivo, cuja amplitude veicula-se com a beleza. Neste momento ele transfere a beleza para o lugar da morte, preservando-a. O estranhamento cunhado por Camus (2014) compreende o momento em que o homem situa-se em relação ao tempo e percebe que

O mundo é ‘denso’, entrever a que ponto uma pedra é estranha, irreduzível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós. No fundo de toda beleza jaz algo de desumano (...) eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório com que os revestimos, agora mais longínquos que um paraíso perdido (CAMUS, 2014, p. 28).

O personagem pontua de fato a distancia em que preservara aquilo que seria seu, a beleza perde os contornos ilusórios, os contornos do mundo se densificam. Para Camilo essa é a consciência que o impele a prosseguir uma busca. A partir da percepção de exteriorização, de distanciamento, o alheamento constituído empreende uma busca pelas apreensões interpessoais. As relações são um campo de percepções de si. Camilo inicia enfim seu processo de libertar-se, perceber-se liberto do “dever-ser” para inserir-se apenas no “ser”. Estas especificações interpessoais serão abordadas no próximo subcapítulo da presente análise.

3.2 Camilo e o diálogo com o alheio

Ao contemplar o amor sob o domínio da morte, Camilo fala para si mesmo, perspectiva identificada por sua mãe. Na volta do velório do primeiro amor, “não parava de falar, excitado, relatando o que vira. Mas a mãe notava que falava para si mesmo, era para si que descrevia tudo, como quem conta a beleza de um quadro visto numa exposição” (LUFT, 1984, p. 21). Sua atitude assume uma perspectiva de superfície, um homem cuja interiorização determina, ou melhor, inicia o descortinar dos limites de si mesmo, uma subjetividade cuja superfície torna-se sensível às experiências externas e à narratividade das mesmas, expressados na composição do texto literário intimista. Cujo complemento da fenomenologia baseia a apreensão descritiva do vivido.

A fenomenologia da imaginação poética permite-nos explorar o ser do homem como o ser de *uma superfície*, da superfície que separa a região do mesmo e a região do outro. Não esqueçamos que, nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. Dizer, se não aos outros, pelo menos a si mesmo. E sempre avançar (BACHELARD, 2008, p. 224).

O conflito existencial de Camilo o faz ter necessidade de encontrar a consciência completa de si, seja por uma aderência final e simbólica a subjetividade da irmã seja pela sua dissociação total, pelo seu alheamento, “por algum passo sozinho para fora dela” (LUFT, 1984, p. 94). São necessárias nesse momento tentativas de diálogos intersubjetivos para apreender uma composição de sua subjetividade que o contemple por excelência.

Em seu desenvolvimento, Camilo, dá-se conta do papel que o toque e o afeto desempenham na experiência sensível das almas, da instância primordial da existência, lembrando a perspectiva de transcendência, lugar da Morte nesse caso. “Crescendo, penosamente adivinhara que as almas precisam dos corpos para se tocar” (LUFT, 1984, p. 93).

As percepções de Camilo sobre a vida e a interação que precisamente deveriam ser transmitidas a Carolina pela instauração de uma intimidade em comum, começam a dificultar-se. Assim, as ações do personagem, delineiam a gradativa percepção da própria subjetividade. A introspecção coexiste com a investida no campo das intersubjetividades, segundo a linha de pensamento de Bachelard (2008):

Nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao “recolhermo-nos” em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências (BACHELARD, 2008, p. 218).

A tentativa de diálogo com os agentes externos recebe influência da diferenciação com a irmã, e, assim, detém, no alheamento das subjetividades, a ênfase temática da incomunicabilidade. O drama intersubjetivo contempla uma transformação interna do personagem. Corroborando para a variação da percepção do símbolo do quarto pelos irmãos, o que antes era a investida para total integração, começa a não remeter em Camilo uma incerteza de si na contemplação de intimidade compartilhada com Carolina. Conduzindo a impossibilidade de dormir no mesmo quarto. Agora referenciado como quarto dela onde Camilo não pode mais dormir (LUFT, 1984, p. 94).

Dissidência essa de carga dolorosa, pois a exterioridade e a interioridade não são apáticas e opositoras geométricas. Lembremo-nos de que se trata de superfícies sensibilizadas do humano. Os sujeitos que tanto tentaram unificar-se sentem a dor agora de determinarem-se não mais uniformes para sanar seu próprio mistério, como afirma Bachelard (2008):

O exterior e interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados (BACHELARD, 2008, p. 221).

Nesta tentativa de diálogo intersubjetivo para a compreensão de sua existência, para além ou aquém da irmã, o personagem empreende contemplações dos sujeitos com quem interage (a própria irmã, um novo afeto, a mãe, o pai). Camilo tenta sua busca por possibilidades existenciais de si. Com a irmã investia agora uma variação do jogo do sério, que brincavam quando crianças.

Sentava-se quieto ao lado da irmã, segurando-lhe a mão, fitava-a demoradamente. (...) Mas não era brincadeira agora: era uma procura agoniada ou doce; às vezes, assustadora. Ele afundava nessa contemplação, insistia, e ela não tinha respostas; era apenas um eco (LUFT, 1984, p. 30)

Esta perspectiva do olhar emana o papel da aparência na configuração da subjetividade do personagem. Como ele necessita compreender a própria existência, a aparência instaura o olhar como recurso de busca, como recurso de apreensão sensível do contexto existencial contribuindo para o estado de alma de Camilo. Camilo contemplava os olhos da irmã e nisso:

Pesquisava no dourado poço dos olhos dela; interrogava a própria solidão, que condição é a minha, o que sou eu? E procurando, só multiplicava as indagações: como viver sempre só com Carolina? (LUFT, 1984, p.94).

O conflito sob o símbolo dos gêmeos e sua rede de significados com o símbolo do quarto intensifica-se. A tensão que Camilo percebe para compreender a própria existência ressoa na percepção da irmã, no jogo do refúgio que agora não é o suficiente, mas excessivo, o arrebatado de questionamentos acerca de que percepção de vida terá em si mesmo. A incomunicabilidade entre os gêmeos se acrescenta através dessa impossibilidade de consciência mútua da existência total do outro, da interligação, agora cresce já um muro entre eles.

Adolescentes, algumas vezes não conseguiam mais contato; o fluxo do pensamento que circulara entre eles tão fácil, mais livre do que o sangue represado, agora estava travado e lento. Por mais que fisicamente ficassem parecidos, em alguma coisa, em algum lugar, erguia-se um muro. E cada vez essa pequena imperfeição angustiava mais (LUFT, 1984, p. 30).

Contudo, a transformação interna do personagem inicia a percepção de um sujeito externo como potência para a percepção da própria subjetividade, o personagem busca mais intensamente compreender sua instância existencial, impulsionado pela angústia crescente. Neste momento inicia-se com a percepção da incomunicabilidade entre os irmãos, a busca íntima e solitária de Camilo por uma consciência completa de sua intimidade. Essa é a temática que delimita os atos do personagem.

Mais tenso e intenso (LUFT, 1984, p.), o personagem sabe que deveria se encolher para compor a habitação com a irmã, conforme Bachelard (2008), “só habita com intensidade quem soube se encolher” (BACHELARD, 2008, p. 21). Em contrapartida reconhece agora os movimentos de dialogar com o externo para constituir um recolhimento individual, um encolhimento, em termos de introspecção por uma percepção cada vez mais apurada de si mesmo.

Uma nova tentativa de afeto empreende valor a essa busca principalmente por estar mais correlacionada a compreensão de Camilo de sua existência comprometida com a irmã. Nesse contexto, surge o Intruso, personagem intitulado por sua função na narrativa e no campo interacional das personagens. O Intruso, aquele que incursa entre duas perspectivas, isto é, o agente dotado da potencia sugestiva da invasão, da intromissão no já iniciado processo de unificação da intimidade dos irmãos.

Para os gêmeos, o afeto direcionado para o mesmo ser concatena a primeira possibilidade de validação ou libertação entre si. O papel de conceber a consciência da superação ou completa assimilação das subjetividades, pois entre si já está parcialmente direcionada e parcialmente impossibilitada.

Se o Intruso se apaixonasse por Camilo e por Carolina, seria mais uma prova de que eram um só? E se eles dois, a o mesmo tempo... mas não podia enunciar essas fantasias.

Pelos caminhos do outro, da sua loucura e prazer, poderiam finalmente integrar-se em definitivo, e viria alguma libertação? (LUFT, 1984, p. 95).

Os dois caminhos através do outro, trazido para casa de Mamãe, um “belo rapaz, corpo vigoroso, riso um pouco vulgar. Fascinava os gêmeos com seu à-vontade na vida, eles tão retraídos” (LUFT, 1984, p.94), transmitem aos gêmeos a possibilidade de consolidação de suas individualidades, de sua incomunicabilidade, “Não conversaram muito sobre ele; habitualmente comentavam todas as coisas, como se, dialogando, conseguissem organizar o mundo em sua mente. Mas sobre o desconhecido, nada” (LUFT, 1984, p. 94).

Outro aspecto considerável é que mesmo constituindo um meio afetivo de afirmação das individualidades ou de contribuição para a unificação completa, a possibilidade de diálogo com o Intruso é consequência da perspectiva e da ação de Camilo. É ele quem afirma: “Ele apareceu assim, numa esquina, e senti: talvez seja a solução. O que havia em seu rosto, no gesto, no movimento que me prendeu? Que lembrança me veio dele? Quem, assim, um dia...?” (LUFT, 1984, p. 94).

A lembrança do afeto que o deslocou para uma perspectiva de si mesmo é retomada pelo encontro com o desconhecido. Mas nesse momento mais imbuído da necessidade de tornar-se consciente da significação completa da irmã em sua existência, o novo afeto não o assimila, até o despreza pela transcendência da

masculinidade que concebeu. O Intruso não reconhece a própria ambiguidade, aterroriza-se com ela ao sentir prazer.

A imagem dos gêmeos instituída na fluidez contempla que “a bissexualidade vai-se constituir numa interrogação fundamental sobre a identidade dos gêmeos, revelando a cada passo uma identidade que transcende a oposição homem/mulher” (COSTA, 1996, p. 98).

Para Camilo, torna-se necessária a subversão, o descontrole, para potencializar ao máximo a ação do Intruso no tocante a transmissão da solução, do desvendar de sua existência, desde o momento inicial pela relação com a irmã gêmea. Ele, sob efeito da afetividade despertada questiona-se mais ainda:

‘Ele que sopra no meu corpo essa emoção, ou é ela, Carolina?’
Camilo, antes controlado, sentia-se agora como um dos touros enfurecidos que cobriam as vacas na fazenda: impulso de atacar, arranhar, morder e matar(LUFT, 1984, p. 95).

O Intruso, ao penetrar Carolina, “com raiva, sem ternura”, a violenta, o caráter da intromissão forçada constitui-se no lançar sobre ela “como se a fosse profanar, enquanto ela se abria com dificuldade, gemendo” (LUFT, 1984, p. 95). Mas o terror deste agente o acomete pelo prazer consciente “no rosto desfeito de Carolina desejar beijar e morder a face de Camilo. Fora isso então, o tempo todo: caçando-a e sendo caçado por ela, perseguia o irmão e era por ele perseguido; e a ele agora violentava, numa funda perversão” (LUFT, 1984, p. 96).

Esta caracterização violenta da atitude do Intruso, e ainda sua simetria com o jogo da presa e do predador, contempla agora a transformação do desprezo por Camilo por uma consciência invisibilizada de na verdade desejá-lo. Carolina compreende que “Camilo se oferecia ao Outro nela, buscando através dela, no prazer que era agonia e dor, algo que o lançasse para além do limite. Deixando-a para sempre sozinha” (LUFT, 1984, p. 95).

Camilo empreendeu sua necessidade de tomar-se de sua individualidade através das possibilidades evidências pelo Intruso, se o meio para conhecer-se era sempre a irmã, deveria instituir nela a possibilidade de lançar para além do limite da irmandade. E ele observa o acontecimento, “no umbral, vendo a si próprio devassado sobre os lençóis”, o personagem arremata sua constituição individual, subvertendo o mecanismo de unificação, entrando no quarto trancado de Carolina

sem ser percebido pela necessidade de descobrir o dever de si mesmo realizar um alheamento da irmã na instância afetiva, física, e existencial.

Projetando-se na irmã, contempla a constituição do primeiro sistema do qual precisa se libertar: a necessidade fundamental de ser também Carolina. Outra percepção de Camilo do sistema o qual funde impossibilidades de si é a relação com o pai. Em que os dois personagens corroboram ainda mais para a característica da “íntima relação entre ver, ser visto, viver” (MAFFESOLI, 2003, p. 109).

A construção do personagem paterno, Martim, predominantemente o institui em relação aos sentimentos morais da vergonha, culpa e incômodo. Este personagem, agente externo e incompreensivo do processo inicial de tentativa da unificação dos filhos, está intrincado na concepção de um contexto social moderno referenciado nas aparências e impelido ao efeito do olhar alheio sobre a própria autoimagem.

Martim, o homem do mundo terra-a-terra, diferencia a administração desses sentimentos em relação aos filhos, pois os percebe nas distinções de expectativas que as imposições sociais reverberam. Pouco espera de Carolina, exige o máximo de Camilo. Martim age como um sujeito tão intrincado à percepção da vida em um nível estritamente ligado a praticidade que não permite ocasião para conhecer o próprio filho. Não se permite a emotividade e afetividade que poderiam transmitir a ele o nível simbólico da relação dos filhos e mais ainda da configuração de drama existencial de Camilo, que especificamente o perturba.

Nesta linha de pensamento, Maffesoli (2003) especifica o grau semântico do termo terra-a-terra, o qual no romance é o recurso encontrado pelo narrador para caracterizar o mundo de Martim, um mundo forte e racional (LUFT, 1984, p. 15):

É necessário entender esse termo em seu sentido mais forte. Esse que remete à figura emblemática de Dioniso, o deus arraigado, da potência ctônica, apegado ao que é vivido, à vitalidade da natureza e ao vitalismo da compreensão que podemos ter dela. Empírica, essa compreensão é também insolente, por não ser exclusiva de alguns, os clérigos de patente, mas ser um conhecimento ordinário, do qual cada um, em “seus graus e qualidades”, segundo a sábia e antiga fórmula, pode participar (MAFFESOLI, 2003, p.114).

A perspectiva do personagem paterno inclina sua sensibilidade para uma apreensão especificamente dos atos e das funções, a afetividade evitada une-se a perspectiva das ocasiões. No aparato trágico das verdades das situações, pontuadas ainda por Maffesoli (2003), e que o personagem referenda cada vez mais

a impaciência, raiva, medo em relação ao filho. Nessas ocasiões, Camilo apreende às voltas da relação com o agente externo as possibilidades de sua interioridade ganhar vazão nesse campo da existência.

A aparência é extremamente também importante para o pai, mas na perspectiva de que seus atos em relação aos filhos devem estar circunscritos para e no público. Na perspectiva da relação entre Camilo e Martim, o olhar oscila entre a contemplação e a demonstração. Camilo também aprecia a aparência, mas a institui nas possibilidades.

Camilo contempla o pai e suas atitudes, Martim, demonstra aos outros seus esforços por enquadrar o filho no esperado de um “rapaz saudável”. Estado de saúde referida nas normatividades de sua perspectiva terra-a-terra, de sua perspectiva prática. Nesse contexto, o pai leva o menino para a fazenda diversas vezes e como Camilo resiste, recusa-se a assimilar, recebe do pai a agressividade desmedida, que ao levá-lo de volta para casa, exasperado, o empurra porta adentro.

A padronização do mundo de Martim situa-se em uma configuração hegemônica da masculinidade moderna. O pai remete à preocupação diversas vezes à sexualidade do filho, a estranha relação com a irmã, pois acompanhado sempre dela, poderia “virar maricas”. Martim empreende a necessidade que Camilo aprenda os encantos da vida que lhe fora destinada (LUFT, 1984, p. 31).

Legitimar que fizera o melhor, não se conformava com a consciência do desvio do menino em relação à existência prática, ligada à terra, eminentemente figura no espaço da fazenda, ao demonstrar diante dos olhos do pai uma necessidade de percepção existencial múltipla que o intimidava cada vez mais.

Não compreendia aquele menino esquisito que jamais seria seu herdeiro, nunca o ajudaria nos negócios e na fazenda. Camilo lhe parecia inquietante como a mãe (LUFT, 1984, p. 32).

Essa comparação entre mãe e filho aos olhos do pai, contribui para a contemplação de Camilo acerca do quanto à mãe poderia transmitir a ele a consciência de sua singularidade, uma possibilidade existencial menos tensa, sob o domínio artístico.

O jeito afeminado e a ligação com Carolina eram coisas perigosas aos olhos de Martim. (...) Tão quieto, frio. Fraco, como a mãe, nas coisas práticas; mergulhado nos livros e conversando com a irmã; ouvindo discos, música

clássica, a mesma que Renata escutava apartada de tudo (LUFT, 1984, p. 73).

Martim se beneficia na função de mobilizador dos padrões, pois o olhar alheio legitima o poder individual do homem, reproduzindo as normas preestabelecidas em um contexto em que elas não são necessárias. Martim não contempla a multiplicidade existencial a sua volta, pois sente a necessidade de aplacar o nível simbólico pela saciedade dos pressupostos básicos de uma composição existencial.

Interessa a esse personagem, desde o encontro com Renata, não se deixar tomar pelas suas emoções aos olhos dos outros, na penumbra ele se comove, mas sob o olhar do outro necessita ser o homem cujas “mãos podem esmagar uma fada”, cujas mãos são “poderosas”. Transmitindo a noção de dever repressor das facetas diversas da existência abrangidas pela arte que, transpassando o íntimo, o frustra na esposa e nos filhos. O sentimento de intolerância é reafirmado por Maffesoli (2003) na descrição das sociedades contemporâneas.

A intolerância e a inquisição não são atitudes de uma época ultrapassada, mas, justamente, um estado de espírito que encontramos frequentemente nas histórias humanas, precisamente naquelas em que tendemos a considerar como frívolo o aspecto plural, multicolorido, misturado da existência social (MAFFESOLI, 2003, p. 111).

Muitas das investidas do pai em relação ao filho são impulsionadas pelo incômodo recorrente despertado pela existência de Camilo, em especial após a entrada na puberdade, a imposição sobre os desvios, as estranhezas, que nada mais são que a busca existencial de Camilo, é intensificada. Nesse sentido, o pai empreende sua energia e suas oportunidades de encontro com o filho, que já são poucas devido ao divórcio e seu modo de vida, a investir na separação entre os dois e na imposição de normas preestabelecidas a Camilo.

A atitude de Martim referencia Carolina como nova configuração para a diferenciação das possibilidades de existir no nível simbólico dos irmãos. Aos treze anos, ocorre o papel de diferenciação através do corte dos cabelos. Os filhos simétricos imagetivamente e constituindo o fluxo de troca de identidade acabam confundindo o pai. Ele decide então por esse corte, porém especificamente atribui a atitude à Carolina.

Martim estendera a tesoura à filha:
 _Você mesma corta o cabelo de seu irmão, para que tenha ao menos *aparência* de homem.
 Camilo ajoelhará-se aos pés dela, mudo. Duas meninas de treze anos, representando no palco da sua misteriosa dimensão.
 A mão de Carolina não tremera (LUFT, 1984, p. 105).

Amenção a firmeza da mão de Carolina, no propósito transmitido pelo pai, remete a função demonstrativa de uma possibilidade existencial mais articulada do ponto de vista social da aparência. A ela foram permitidos os cabelos longos e mais que isso, a atitude de cortar a possibilidade do irmão de tê-los. Porém o entreolhar dos gêmeos admite uma representação mais que tudo. Para eles a realidade ainda remetia ao palco interior, a necessária intimidade comum, a constituição unificadora da subjetividade, do quarto simbolizado.

Nesse momento, o olhar de Camilo adquire uma densidade como a emitir o sinal de sua própria subjetividade em descoberta perante os olhos apreensivos do pai. O aspecto da sexualidade não é primordial para Camilo, mas para Martim, era preocupante o fato de não haver uma namorada, em sua heteronormatividade³ nem cogita a possibilita homoafetiva. Nessa preocupação, Martim chega a entrever que Camilo ergueria os olhos a ele “como se examinasse um animal singular” (LUFT, 1984, p. 73).

Existe uma mitologia das máscaras, referida por Maffesoli (2003), mas elaborada por Roger Bastide, compreendendo “a máscara como ‘alto-falante’ de um discurso que ultrapassa o indivíduo que o pronuncia” (MAFESSOLI, 2003, p. 117). Tendo em vista as máscaras (personas), empreende-se que todo ser socialmente encontra-se envolvido na atitude de atuar, “não é senão uma máscara” como complementa o referido autor.

O indivíduo moderno, átomo indivisível de um mecanismo do qual não é mais que um (e somente um) elemento, encontra-se obrigado a uma função precisa que deverá cumprir, de uma maneira unívoca, a longo de toda sua existência. Essa função requer, em consequência, um “traje”, que também é puramente funcional. Nenhum adorno nele. Cor, forma, corte, tudo deve ser simples e não dar lugar a nenhuma fantasia (MAFFESOLI, 2003, p. 117).

As personagens interagem entre si com suas respectivas máscaras, com suas respectivas contenções existenciais contempladas na característica da aparência. O

³Bento (2008) define a heteronormatividade como a capacidade da heterossexualidade apresentar-se como norma, a lei que regula e determina a impossibilidade de vida fora dos seus marcos (BENTO, 2008, p. 51).

traje de Martim está sempre à vista, bem alinhado o impelindo a exercer seu papel, sua função ao longo de sua existência, a de cumprimento da adequação do filho a mesma função designada, ele deseja um herdeiro a seus padrões para continuidade, e esse não é Camilo.

Camilo e Martim protagonizam uma cena importantíssima para a percepção mútua de suas existências. Nesse momento, recorremos ao flashback do pai sobre a organização de uma festa de seis anos para os gêmeos, mas, remetendo especificamente a Camilo. Martim o remete um presente que só poderá ser apreciado no perímetro da fazenda, lugar que o filho não se sente confortável.

A situação: Um pônei e um curral previstos e a fuga do menino entre os convidados leva o pai a pegá-lo nos braços e impor o garoto na cela. Gritos e debater-se da parte de Camilo, duas bofetadas e encaminhamento dos passos do pônei por Martim, e assim as resistências se desencontram e conclamam o quase rompimento da relação. Duas possibilidades da composição da aparência ganham ênfase, o componente trágico necessário a Camilo para conter em si a consciência de sua existência e a repressão pela menção prática do mundo por Martim:

Vermelho de raiva e humilhação, Martim andara à frente do cavalo puxando as rédeas, numa lenta volta ao redor da casa, à vista de todos. Camilo lá em cima, agarrando-se para não cair, o choro transformado num lamento agudo (LUFT, 1984, p. 74).

Nesse momento Camilo se agarra ao pequeno cavalo para não cair. O lamento agudo e a persistência estão ligados ao aparato de que ainda não chegara o momento da exacerbação, ainda não chegara o momento da libertação, era preciso mais para perceber sua existência, e por isso, persistiu sua busca, mas com a consciência de que o curral transmutava-se também em palco, em lugar da ação.

A busca por uma instância que faz referencia a tentativa de desvendar em Carolina o próprio ser, está na figura de Renata, sua mãe. Buscá-la remete a questionamentos sobre a possibilidade de se rebelar, de renascer.

Lembrava-se de que gostava de ouvi-la tocar. Não era incomum ver seus olhos brilhantes de lágrimas escutando-a num canto, quietinho, e ela se comovia; mas logo se esquecia dele, enredada nos próprios problemas. Uma vez, só uma vez, ele lhe perguntara, depois que ela parara de tocar vários meses:
Você não vai tocar nunca mais? –e quando ela dissera que não, Camilo virara o rosto e se afastara. E nunca mais tinha dito nada (LUFT, 1984, p. 70).

A simetria do posicionamento de Camilo em relação à atitude de Renata tocar o piano com mais entrega sem se aperceber do olhar alheio e o posicionamento de Camilo na cena em que Carolina tem a relação sexual com o Intruso, sugere a perspectiva de que Camilo aguarda a apreensão do que o ato do outro poderá suscitar em sua sensibilidade.

O efeito do sensível em Camilo reverbera no estado de alma do personagem, suas experiências sensíveis sobre o ato do outro, nesse caso específico, o ato das mulheres de sua vida, suas articulações transmitem, a seu modo, uma percepção das possibilidades existenciais no contexto em que ele vive. Especificamente sobre as possibilidades artísticas no tocante ao *nunca mais*, Camilo contempla mais uma impossibilidade, mais uma fome insaciável e que repetidamente deve ser ignorada no cotidiano.

Este personagem passa agora a uma introspecção dos efeitos das tentativas de diálogo com o alheio que conseqüentemente o transmitem impossibilidades da própria existência, nesse momento Camilo passa a uma busca interna pela percepção do recurso que possibilitaria a libertação de si, pois já a existência é excessiva e insuficiente (LUFT, 1984, p. 93). Ambivalência da existência atormentada, marcada por uma sensibilidade vivenciada e compartilhada, uma vivência dupla da própria experiência como atesta o narrador.

Nesse momento, o personagem atinge o ápice de sua necessidade em saber “mais inquieto do que Carolina, mais tenso e intenso, precisava alcançar o estado de perfeição, de união, chegar ao enigma que se abria lentamente para o devorar” (LUFT, 1984, p. 93). Devorá-lo nesse momento é atitude do enigma, refletindo uma atitude de encolher-se. De o personagem encaminhar na introspecção a compreensão da própria subjetividade e deve assimilá-la, no contexto das visões de vida e morte, de diferentes dimensões acerca das possibilidades e impossibilidades de ser. É o momento dos dezoito anos, o momento máximo da necessidade de si, de desvendar-se, de encontrar-se com a resposta, com a dimensão em que possa libertar-se de tanta recusa, momento esse, último nível de seu processo de libertação, cuja descrição especificamente compreende o próximo subcapítulo.

3.3 O fechar da porta: uma libertação reassumida

As possibilidades e impossibilidades de Camilo encontram-se neste momento em um jogo. Os acontecimentos internalizaram-lhe perspectivas de si mesmo. Todo o viés das relações interpessoais descrito no item anterior confere o delineamento da exigência feita pelo enigma que o interpela. Este enigma nasce de um confronto, assim como o absurdo nasce de uma comparação. Camus (2014) o identifica como resultado de uma confrontação entre certa realidade e sua superação.

O sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação (CAMUS, 2014, p. 44-45).

O personagem Camilo contempla estas especificações frente ao seu enigma, não como um exame reflexivo ou uma sensação, mas ao comparar o estado de existência atual, suas ações desde a relação com a irmã e a realidade que superaria tal estado. A intensidade do divórcio de sentido entre Camilo e o mundo instituído, entre o ator e seu cenário é o sentimento do absurdo (CAMUS, 2014, p. 20).

Camilo chega aos dezoito anos e sua tensão encontra, antes de tudo, um desejo, e como constata Camus (2014) “querer é suscitar paradoxos”. Este é o momento em que o personagem verbaliza seu desejo: “Eu quis entender por que nasci dividido em dois. Quis compreender a minha vida” (LUFT, 1984, p. 92). A existência de Camilo é excessiva e insuficiente, a ambivalência deve ser suportada apenas na constituição de um recurso que reúne contrários, um recurso sob a especificidade do trágico, mas um recurso inteiramente capaz de possibilitá-lo a si mesmo, capaz de permiti-lo uma libertação singular, pelos caminhos intra-subjetivos.

Sua existência fora atormentada: insuficiente porque só se completaria sendo também Carolina; excessiva porque, sendo também a irmã, acabava sentindo tudo em dobro, vivia duplamente a sua própria experiência, e a de outra parte (LUFT, 1984, p.93).

O absurdo acorrenta o homem. O divórcio de sentido do homem para com o mundo constitui sua vida, é um dever manter-se consciente dele para a continuidade da vivência. Mas Camilo quis, e com isso, provoca seus paradoxos. Um desejo de libertação fundido na necessidade de compreensão de si, a qual afinal é a sua

existência? Fora conscientizado de que havia uma interioridade não contemplada na necessária unificação com a irmã, buscara nos diálogos com o alheio as possibilidades de representar a própria existência. É um personagem que ousa a pergunta: “Quem eu sou?” Sua introspecção é profunda. Essa é a hora de dar continuidade ao desejo por libertação, hora de concretizá-la.

A determinação por compreender o restitui as perspectivas transferidas à morte. Não se trata de uma memória, mas de reassumir uma atitude só implantada pela personificação da Morte. “Camilo soubera: Alguém, alguém que um dia amei está à minha espera. Sem rosto, sem nome, guardado para mim, intacto” (LUFT, 1984, p. 96). A detentora daquilo que morreu no próprio *Homo fictus*, a dimensionalidade de rompimento com os conceitos que destituem o “poder ser”. A busca de Camilo o apresenta faces de Tântatos, a Morte personificada sob referências a figura mitológica filha da noite e irmã do sono, “Tântatos, Tântatos. Seria realmente uma mulher? Mas talvez isso não tivesse nenhuma importância” (LUFT, 1984, p. 108), e sua contemplação nada mais é que a ambivalência que compõe a atitude do personagem dentro de si mesmo.

Camilo em primeiro lugar dirige-se, figuração mais ativa de sua busca, ao conduzir o carro que Mamãe presenteou os gêmeos pelos seus dezoito anos, o personagem chega à fazenda, o palco por excelência do olhar de homens. Em diversos trechos esse direcionamento ao ambiente que servira de ambiente para uma hostilidade investida contra ele é motivação para a veiculação de sua atitude como uma reprovação ou punição ao pai, mas não se trata disso. Camilo é um personagem que já fora introduzido ao nível simbólico na infância. Na fazenda, o que ele procura é o símbolo que seja veículo para conduzi-lo a sua libertação.

Esta não é uma correlação precisa com a cena do aniversário dos gêmeos, este ato de Camilo não se trata de um ato dirigido ao pai, não se trata de um endereçamento a ninguém; Camilo está, pelo contrário, desejando chegar à compreensão de si, o mais instituído possível de uma realidade em que possa existir. A fazenda é um território simbolizado, sim, remete a existência terra-a-terra, prática, mas no que condiz aos símbolos ctônicos como elementos representativos de um modo de existir oposto a dimensão das águas, cuja semântica concentra a dissipação por excelência.

Esta composição da rede de significação dos símbolos da terra está mais ligada ao propósito de Camilo, é a linguagem romanesca atingindo seu ápice, é a

composição metafórica existencial de Lya Luft conduzindo percepções íntimas. Camilo prossegue, salta do carro e vai até o pátio, pergunta pelo cavalo mais bravo, e os empregados da fazenda indicam o animal que ninguém conseguira montar, chegando a nomeá-lo Diabo. Surge nova referência a cena paterna, mas reafirma-se o nível simbólico inapreensível a Martim, Camilo percebe o cavalo como símbolo ctônico. Apreender o animal cuja significação arremata contenção de dois mundos, reinstaura a necessidade de Camilo de liberta-se de determinada constituição de realidade para outra dimensão, Chevalier e Gheerbrant (2016) contemplam o significado simbólico do cavalo.

Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2016, p. 203).

O cavalo é veículo, símbolo paradoxal de ligação e transcendência com a terra, o mais bravo, entre o cavalo e Camilo encontra-se o diálogo entre o psíquico e o mental, o estado bravo do cavalo concentra-se ao estado indomado de Camilo, cavaleiro e montaria, silenciosamente mantém seu elo.

Camilo correu até a cerca, saltou sobre ela com um vigor de que não o julgavam capaz, e aos gritos se lançou desajeitadamente no lombo do cavalo, agarrado às suas crinas onde enterrava o rosto. O animal empinou-se uma vez, deu um galope curto, um corcoveio, e derrubou Camilo no chão. Depois ainda pisoteou seu corpo inerte: a cabeça partiu-se nas pedras (LUFT, 1984, p. 79).

A par de todas as inferências e investidas nas relações intersubjetivas, o personagem remete a suas percepções mais individuais, a dimensão, aonde aguardam as suas possibilidades mais íntimas, ganha radicalidade. É nesse contexto que mais uma vez delinea-se a Morte. Para Camilo, a morte nunca foi de fato objeto de negação, ele a apreendeu com excelência desde o primeiro amor, desde sua concepção individual, ela fez um primeiro gesto para instaurar sua vida. E ele arremata seu ato de libertação.

Encontra-se o necessário apontamento na narrativa, fala de um dos empregados da fazenda: “Camilo procurara a morte, jogara-se nela” (LUFT, 1984, p. 79). Essa atitude remete a Camus (2014) ao considerar que o suicídio resolve o

absurdo ao arrastá-lo para a morte. Camilo decide no silêncio da maioria de sua trajetória atirar-se a morte, retornar a ela.

Viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento (CAMUS, 2014, p. 19).

Camilo rompe com o sentimento absurdo através do suicídio. Liberta-se se reintroduzindo na perspectiva da Morte, cujo gesto o instituiu vida. Retorno ao seio da mãe, retorno pelo salto, pela queda. Mãe que comanda o inverso dimensional aos símbolos ctônicos, dimensão das águas simbólicas instauram o devaneio da Morte no romance. O ato de morrer, a morte desejada, antes de tudo representa no romance um símbolo, um significado iniciático.

Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2016, p. 621).

A revelação da morte reinsere Camilo a sua dimensão libertária, regenera sua cabeça partida, dá acesso à nova dimensão, liberta das instaurações de impedimento. No romance, a Morte está composta da intertextualidade com o mito de Carontes e com a personificação da Morte, Tântatos. Personificação interposta à simbologia das águas, objeto de estudo de Bachelard (1997) em “A Água e os sonhos”, que caracteriza a água como pátria da morte. E contempla a percepção do suicídio na literatura.

O problema do *suicídio* na literatura é um problema decisivo para julgar os valores dramáticos. Apesar de todos os artifícios literários, o crime não expõe bem o seu íntimo. Com demasiada evidência, ele depende das circunstâncias exteriores. Irrompe como um acontecimento que nem sempre se prende ao caráter do assassino. O suicídio, na literatura, prepara-se ao contrário com um longo destino íntimo. É, literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. O romancista quase gostaria que o Universo inteiro participasse do suicídio de seu herói. O suicídio literário é, pois, muito *capaz* de nos dar a *imaginação da morte*. Ele põe em ordem as imagens da morte (BACHELARD, 1997, p.88).

Referir-se a contemplação de um suicídio literário é arremeter toda a consideração específica da composição literária intimista luftiana. O real e o irreal estão relacionados, não refletidos. O suicídio composto literariamente relaciona-se com a atitude suicida do homem, mas não denota os mesmos parâmetros de apreensão, mas dá possibilidades de reflexão sobre ele. Há o trabalho da imaginação poética sobre a morte.

A diegese explana sobre as constatações da personagem que recorre ao suicídio e nas especificações do personagem em análise, a imaginação da morte remete a muitas das imagens da morte. Camilo lança-se do cavalo e morre no momento em que chega a casa de Mamãe. Estão rompidos os enlaces de uma existência insuficiência e excessiva, um sofrimento que corrobora uma dança, voltas e contenções de fôlego, mas sempre sob o comando da morte. O personagem a reconhece e a relaciona até mesmo a montaria que o emprega no retorno a seu leito: “Era nos flancos dela que se agarrava urrando de ódio ou medo, e no paroxismo sujara de sangue e fezes a roupa” (LUFT, 1984, p. 79).

Nesse momento, um recurso exímio no romance intimista permite a Camilo a fala interiorizada por excelência, a linguagem do romance articula a voz do morto, que estava consciente em sua morte que os excrementos de seu corpo relançariam a exacerbação da própria subjetividade. O paroxismo da escatologia remete a ambivalência da morte, ambivalência do que ele finalmente encontrara na libertação.

Se pudesse falar, o morto diria:

No fundo do poço encontrei Vida e Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: bêbada de mistério (LUFT, 1984, p. 96).

Nessa constatação, o personagem reconhece os contrários, unindo-se a ambivalência indissociável da existência. Entredevorando-se, estes contrários remetem a Camilo a revelação que só a Morte foi capaz de oferecer-lhe, a revelação de que o subjetivo contempla a multiplicidade da forma, a concepção polimórfica do interior, escuro, irregular, capaz de afago e de necessário recuo. Engolindo a própria cauda, imagem reverbera o eterno retorno transmite o retorno à primeira instância, a viagem da morte é reiniciada.

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "Partir é morrer um pouco." Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio (BACHELARD, 1997, p. 81).

A Morte ganha a lentidão das águas, as águas oferecem à morte uma concepção de dissolução da inutilidade do sofrimento. Tudo o que morreu em nós fora, decerto modo, transferido para a morte, e passa a nos aguardar. A viagem determinada pela Morte concentra, a respeito de Camilo, uma retomada de uma perspectiva de si mesmo, uma decisão de partida, de libertação do contexto de tensão e hostilidade que a própria existência concedida o admitia. Correlacionando-se a ação da Morte na concepção da Vida, duas damas que espreitam o drama humano e remontam nos romances luftianos, compõe a especificidade do trágico, a consideração da existência em sua totalidade como compreende Maffesoli (2003).

A especificidade do trágico é considerar a existência em sua totalidade: a luz necessita da sombra, o bem não é possível se não consentir ao seu contrário o lugar que lhe corresponde. Nesse sentido, não é nada moral, mas "deontológico": o que importa são as situações (tadeonta) em que os contrários se misturam. As situações nunca são fracionadas, não são totalmente brancas, negras, rosas, mas expressam em camafeu toda a palheta das cores do arco-íris: cada uma remete sub-receptivamente à outra (MAFFESOLI, 2003, p. 116).

A situação que une os contrários demarca o papel do corpo como uma estética da morte, referida por Maffesoli (2003), o retorno do trágico inscrito na exacerbação do corpo. A libertação de Camilo encontra no corpo uma composição do trágico, no momento em que ele estava ligado ao cavalo, em que desejara e buscara a Morte, a estética representa as contrariedades de toda a ascensão existencial no físico do personagem e no abraço da Morte encontra sua libertação.

Cavalgando o demônio, o cheiro do próprio sêmen misturado ao de suor e emanações brutais, ele urrara de prazer e medo, ódio e vitória. Expelira fezes e urina, e despencara enfim naquele abraço onde seria unicamente Camilo: dissolvido, liberado, a um tempo barco, passageiro e profundezas (LUFT, 1984, p. 97).

A ambivalência encontrada por Camilo menciona a dimensão em que ele seria unicamente ele mesmo. Esta dimensão reafirma uma atitude significativa do personagem, Camilo "não cederá e conquistará um espaço no qual ninguém mais o poderia importunar. Estava livre" (LUFT, 1984, p. 43). Os vocábulos selecionados para mensurar sua libertação são cruciais para apreender os significados dela. O

estado dissolvido do personagem é a máxima da água, o elemento da morte, é nele que o personagem se encontra liberado. Nessa perspectiva dimensional de rompimento com o que a regrida, a subjetividade encontra-se simultânea nas três características da morte desejada sob a imaginação da água.

A imaginação profunda, a imaginação material quer que a *água* tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte. Compreende-se assim, que, para esses devaneios infinitos, todas as almas, qualquer que seja o gênero dos funerais, devem subir na *barca de Caronte* (BACHELARD, 1997, p. 899).

Tornar-se a um só tempo barco, passageiro e profundezas, referencia um posicionamento do personagem na multiplicidade de modos de ser. A imaginação da morte na literatura luftiana remete, em primeiro lugar, como mencionamos anteriormente ao mito de Carontes, o barqueiro que conduziria as almas pelo rio dos mortos. Nesta perspectiva o papel do barqueiro condutor da viagem sob as águas da Morte é desempenhado por Camilo, ele, o próprio guia de si mesmo; simultaneamente encontra-se transpassado pelas apreensões de ser passageiro, ele mesmo, nunca fora muito adiante na morte pelo jogo de morrer da infância nem pode experienciá-la em totalidade como morte alheia, existe assombro em seu rosto desde o momento da morte (LUFT, 1984, p. 69), assombro de embarcar na nova perspectiva, “o velório era o espetáculo inaugural” (LUFT, 1984, p. 69), revelada a ele por ele mesmo; E ainda chega a tornar-se profundezas, Camilo dissolve-se nas águas, é a lentidão do elemento condutor, do entremeio, Camilo é a profundidade inquieta, inapreensível, liberta.

O personagem contempla a dimensão composta pelo devaneio da morte na literatura intimista de Lya Luft. Há em seu corpo a instauração de uma máscara para morrer mais e melhor. Há a permanência da perspectiva do papel indissociável do homem, nesse caso, do homem morto. Camilo é uma superfície contemplada em seu velório, Camilo “escondia-se atrás dessa máscara para morrer melhor, imperturbado, e aprender o papel a representar em sua nova existência” (LUFT, 1984, p. 69). A Morte oferece em sua máscara solene, a expressão de “surpresa de quem recebe na boca um beijo de amor, molhado e íntimo” (LUFT, 1984, p. 34).

A intimidade é o cerne deste estado libertário. O personagem encontra-se “mergulhado em águas onde os conceitos dos vivos eram destroços dos quais precisava se libertar” (LUFT, 1984, p. 34). Isto é, mergulhado em águas, como

referido anteriormente, papel esse revelado pela dimensão da morte, Camilo encontra-se mergulhado em si mesmo, em tal interioridade que os conceitos dos vivos estão destrocados aguardando a ação dele para de dissiparem totalmente em si mesmo, em suas águas. A libertação não é um processo acabado, na dimensão de morte concentrada na multiplicidade da abordagem do interior do personagem, libertar-se é possível continuamente, já que as especificidades do trágico propuseram a introdução pela morte.

O personagem dá “os primeiros passos em sua Morte, abraçado a ela que o instruíra devagar” (LUFT, 1984, p. 13), este momento já estão indissociáveis a ideia de que Camilo e Morte condensam a extremada subjetividade em outro domínio, tão indissociáveis que o abraço é figuração sem fim, comunhão de sentimentos, fluxo de respiração. Nesta composição, a instrução relaciona-se aos próprios passos dados por ele, características que corroboram para a transmutação de sua máscara solene no moinho das horas.

O ar de assombro inicial iluminava-se num sorriso. Camilo quase sorria nas ruguinhas dos olhos, nos cantos da boca. Não o ar de ironia ou superioridade com que as vezes os mortos se despedem, mas um tímido, encantador sorriso infantil. (...) O sorriso do morto queria dizer alguma coisa. Mas não diria onde estava, isso não poderia dizer. O recado, qual o ser recado?
 “Talvez seja alívio, talvez libertação”, pensou a mãe (LUFT, 1984, p. 42).

Sob o olhar da mãe, o sorriso do filho morto transmite possibilidades interpretativas, articula uma linguagem extremamente sutil e variante, a medida da luz e do ângulo, da interpretação do observador. Pois, como mencionamos anteriormente, Camilo remete ao homem como ser de uma superfície, conceito elaborado por Bachelard (2008). Esta configuração contempla em Camilo os movimentos simbólicos nunca esquecidos pelas próprias atitudes do personagem, os movimentos de fechamento e abertura que conferem a intimidade sua representação máxima sob o símbolo do quarto, agora libertado de uma ligação impossível com a irmã.

Na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem PE o ser entreaberto (BACHELARD, 2008, p. 225).

Assim sendo, os movimentos simbólicos do homem como ser de uma superfície, cunhados por Bachelard (2008), ganham especificidade no papel de libertação do personagem. Abrir-se, fechar-se são atitudes existenciais. Não são acometidas de inércia, fuga, covardia. São atitudes intrincadas a percepção da própria subjetividade, são atitudes dificultadas ou facilitadas pelas percepções ao decorrer das situações fragmentárias no decorrer do desenvolvimento da experiência de vida.

A morte já em consonância com a subjetividade denota essa dimensão aonde Camilo começa a se encerrar. A se encerrar no território de Tânatos, um território de dissolução nas águas que dissipam tudo, que libertam, Camilo instaura-se na permanente libertação que lhe transmite a experiência de morrer, deve apreender, aprender o nome, a palavra, a resposta. Morrer mais e melhor com ressonância pelo existir. O rosto de adolescente, quase uma delicada mulher (LUFT, 1984, p. 13) só transmite a superfície, o fechamento em si, o completo encerramento de intromissões em seu ser.

Nada o incomodava: vozes, tosses discretas, portas abrindo-se e fechando; pessoas aproximando-se, curiosas, consternadas. Estava imune até mesmo ao fluxo de emoções que circulava entre o homem e a mulher em cadeiras dos lados de seu caixão (LUFT, 1984, p. 13).

Em lados opostos do caixão de seu filho, Martim e Renata devaneiam. Seus próprios caminhos de libertação, variantes em relação a Camilo, pois o rompimento da morte instala uma tensão na atmosfera a sua volta, a casa é como um coração doente prestes a explodir, como uma bolha de sabão em tensão máxima, a Morte chama a vida, sorri para ela. E Camilo em sua subjetividade encerrada conclama a imagem poética do romance como uma imagem de subjetividade que buscara os recursos do trágico para compor a própria libertação do sistema que silenciava seu ser e o convocava a um dever-ser insatisfatório, sem solução, absurdo.

Se o quisessem amar agora como antes não tinham conseguido, se o quisessem compreender, por mais que estivesse quieto e indefeso, seria bater num aposento trancado do qual ninguém tem a chave; nem mesmo seu novo morador (LUFT, 1984, p. 16).

O homem-quarto fechou-se, libertou-se do meio existencial em que não encontrou meios para sua própria existência, para o máximo exercício de sua

subjetividade. O suicídio foi o desconhecimento de outro meio, tomado na composição do texto como símbolo eminentemente representante de uma atitude individual, inacessível a outrem, como morte introdutora e reveladora de uma nova dimensão, composta no silêncio, nos pontos impenetráveis, no quarto fechado sob os olhos dos leitores, mas habitado, só possível a apreensão graças ao devaneio intimista transcrito na literatura intimista como recurso para a imaginação da morte, reflexão poética negada na realidade empírica, mas conclamada pelo trabalho artístico de Lya Luft, na composição de seus textos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O personagem Camilo constitui um processo empenhado na perspectiva simbólica para contemplar a libertação da própria subjetividade das intersecções interpostas a sua busca por uma vivência sem sufocamentos, insuficiências e excessividades. A busca por libertação transmite do personagem um estado de alma ambivalente e uma subjetividade inarticulável em suas apreensões da especificação de possibilidades na diegese do romance.

O quarto fechado (1984) apresenta em seu título a sugestão da caracterização libertária deste personagem, que, especificamente, atua para cindir o estabelecimento da negativa existencial com um estado subjetivo inacessível a ela. O desenvolvimento de Camilo acarreta uma simultaneidade de seu estado de sensibilidade e suas percepções incapacitantes de sua existência. A linguagem simbólica perpassa toda a ação consequente do personagem, o quarto-homem surge desde a infância, mas passa pelos movimentos de abertura e fechamento para adquirir sua libertação.

Essa subjetividade ao encontrar sua libertação configura a qualificação de sua interioridade como abordado no título, o fechamento considera apenas a perspectiva do habitante, a interpelação externa já não o alcança. Encerrar-se em si mesmo é constituir uma nova dimensionalidade, uma perspectiva espacial simbólica apenas apreendida pela postura intimista, apenas abordada pelos recursos textuais de investimento no subjetivo sem restrições.

Essa perspectiva remete a uma ambivalência da solidão. Camilo necessita alhear-se a irmã, mas este é o movimento de percepção das impossibilidades de sua existência. A solidão é a pátria da subjetividade mas incrustada no cerceamento de determinadas possibilidades afetivas. Articular diálogos com o alheio resulta infrutífero, um ato que remonta ao íntimo incomunicável, ao “eu” diante de si; A personagem deve libertar-se desta dimensão em que mais está interposto do que possibilitado. Libertar-se, é, em certo grau, romper com a impossibilidade de si. É retornar a dimensão multifacetada das águas que une a Morte e o subjetivo.

A voz da subjetividade e a voz da libertação foram encontradas neste romance. A perspectiva em evidência da Morte como revelação e introdução determina a perspectiva literária que sugere e admite o debate interpretativo, que conclama a multiplicidade dos seres e permite uma imaginação da Morte tão negada no contexto

da realidade objetiva. O suicídio é aqui o recurso compreendido pelo personagem inserido nas determinações trágicas da perspectiva da existência em totalidade. Seu ponto de vista é configurado na cisão dos contrários, é um desconhecimento literário de outra maneira de libertação, mas não por isso é a negação de sua investida subjetiva e a retaliação de outras libertações impelidas inclusive após a morte do personagem objeto desta análise.

A perspectiva descritiva de tais perspectivas referencia a composição de significados a partir do texto literário intimista. Camilo é o personagem que admite o desconhecimento da assimilação de sua existência e conclama a imaginação da Morte, e o romance constitui a última viagem, o ponto de encontro do fim com o início, o gesto da Morte no íntimo do personagem, reintroduzindo-o ao seu cais, a sua dissolução nas águas de toda a insuficiência. Camilo empreende um caminho trágico, pois se insere num ciclo fechado, ele mesmo fecha-se, articula sua porta, estão aí subjetividade e libertação inferidas de contrariedade e expurgação de excrementos, a morte suga, mas a boca interior articula-se no escuro da superfície trancada aos olhos alheios. O personagem encontra-se em si mesmo, no ponto máximo de restabelecimento, a própria morte.

5 REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O complexo de Carontes e o complexo de Ofélia*. In: **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.73-95.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROCA, Iara Cristina Silva. **Figurações e ambiguidades do trágico: experiências constituintes do estilo na obra de Lya Luft**. Jundiaí, Paco Editorial: 2014.
- BENTO, Berenice. *Transexualidade e as armadilhas dos gêneros*. In: **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 15-55.
- BOSI, Alfredo. *Tendências contemporâneas*. In: **Historia concisa da literatura brasileira**. 51 ed. São Paulo: Cultrix, 2017. p.409-526.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPEDELLI, S. Y.; ABDALA JUNIOR, B. **Clarice Lispector -Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 11º Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva. 10º Ed, 2000. P. 51-80.
- _____. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: **Literatura e Sociedade**. 10º Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008. P. 117-145.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 29º Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *O jogo de morrer*. In: **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume, 1996. P. 95-117.
- EAGLETON, Terry. *Fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção*. In: **Teoria da literatura: uma introdução**. 6º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 83-95.
- KUHUL, Vanessa Moro. **“O quarto fechado”, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite**. In: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.
- LUFT, Lya. **Mar de dentro**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. **O quarto fechado**. 4º Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. **Em outras palavras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *O mundo das aparências*. In: **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. /Michel Maffesoli; Tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. 1º Ed. São Paulo: Zouk, 2003. P. 109-134.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **O romance de Lya Luft**. Revista Matraga, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 1, n. 1, 1987, P. 24-26.

TELLES, Lygia Fagundes. In: **Autores Gaúchos**. São Paulo: instituto Estadual do Livro, 1984, p. 23.

TEZZA, Cristóvão. *As Meninas: os Impasses da Memória*. Posfácio. In: Lygia Fagundes Telles. **As meninas**. 9º reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.285-292.