



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

STEPHANY MOURE PORTO

A DESCONSTRUÇÃO FAMILIAR PELA ÓTICA FEMININA, EM *REUNIÃO DE FAMÍLIA*, DE LYA LUFT

Três Corações

2019



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

STEPHANY MOURE PORTO

A DESCONSTRUÇÃO FAMILIAR PELA ÓTICA FEMININA, EM *REUNIÃO DE FAMÍLIA*, DE LYA LUFT

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Profa. Dra. Cilene M. Pereira

Três Corações

2019

82-055.2

P839d PORTO, Stephany Moure

A desconstrução familiar pela ótica feminina, em Reunião de família, de Lya Luft. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde, 2019.

93f.

Orientadora: Profª Dra. Cilene Margarete Pereira

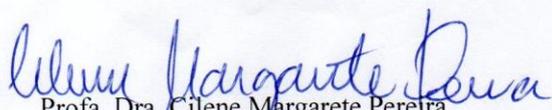
Dissertação – Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações/
Mestrado Letras.

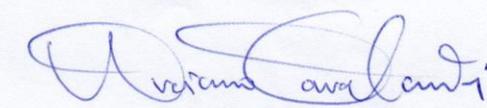
1. figura feminina. 2. Violência simbólica. 3. Papéis femininos. 4. Reunião de família. I.: Profª Dra. Cilene Margarete Pereira, orient. Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações. II. Título.

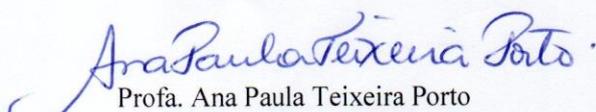
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

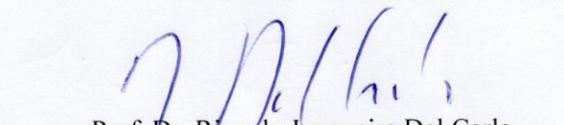
Aos vinte e um dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, sob a presidência da Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof.^a Dr.^a Ana Paula Teixeira Porto (URI) e Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR), foi realizada a defesa da dissertação “*A DESCONSTRUÇÃO FAMILIAR PELA ÓTICA FEMININA, EM REUNIÃO DE FAMÍLIA, DE LYA LUFT*”, da mestrand **Stephany Mingure Moure Porto**, aluna do Programa de Mestrado em Letras. Após arguição do candidato, a banca deliberou pela APROVAÇÃO () APROVAÇÃO COM ALTERAÇÕES () NÃO APROVAÇÃO. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

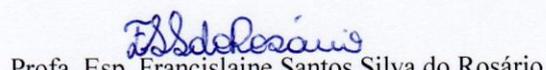
Três Corações, 21 de fevereiro de 2019.


Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira
Presidente


Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Membro da Banca


Prof.^a Ana Paula Teixeira Porto
Membro da Banca


Prof. Dr. Ricardo Junqueira Del Carlo
Pró-reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão


Profa. Esp. Francislaíne Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e seus desígnios na minha vida, por sempre me conduzir pelo caminho certo. Por ter me trazido a Três Corações e me proporcionado tantas vitórias nessa cidade que tão bem me acolheu. Por ter conhecido pessoas tão especiais.

À minha brilhante orientadora, Profa. Dra. Cilene Pereira, pelo apoio incondicional, pelo comprometimento, profissionalismo e pela imensa paciência. Uma pessoa sensacional, sem a qual não teria chegado até aqui. Muito obrigada por tudo, pelo carinho e pela amizade. Grande parceria! Sentirei saudades.

Ao meu marido André, por ser meu grande incentivador, pela parceria e por compreender os dias em que estive ausente, imersa em meu mundo acadêmico. Por ter me dado nesse período atribulado de dedicação aos estudos, nosso maior presente... o nosso filho Pedro.

Aos meus sogros Josélia e Aleixo e a minha querida cunhada Juliana por sempre me incentivarem a ir além, pessoas maravilhosas que me apoiaram constantemente nessa trajetória.

A minha família que mesmo longe se fez presente a cada desafio, torcendo sempre pelo meu sucesso.

Ao Prof. Dr. Luciano Cavalcanti, por sempre acompanhar de perto o processo de minha pesquisa e dar sugestões valiosas que contribuíram muito para o crescimento e amadurecimento do meu trabalho.

À Profa. Dra. Ana Paula Teixeira Porto, pela leitura carinhosa do meu trabalho e suas contribuições muito proveitosas na defesa deste.

A CAPES, pelo apoio financeiro, essencial para o aprimoramento de minha formação.

RESUMO: O romance *Reunião de família*, publicado por Lya Luft em 1982, é o terceiro livro de uma trilogia dedicada ao tema das relações familiares. A história centra-se em uma família marcada pelo poder opressor do pai, identificado apenas como “Professor”. Este pai é responsável, segundo afirma a narradora do romance, Alice, pela vida desacertada de seus irmãos Renato e Evelyn e pela forma obsessiva com a qual ela busca formatar sua família, construída de modo bastante tradicional. O romance tem início quando Aretuza, esposa de Renato, convoca uma reunião familiar para tratar da saúde de Evelyn, que perdeu seu filho em um acidente, mas não aceita sua morte. Considerando a história de *Reunião de família*, este estudo reflete sobre a construção das personagens femininas do romance, observando como elas, especialmente Alice, a narradora e protagonista da narrativa, contribui para a desconstrução da família, encenando sua ruína. Alice é uma dona-de-casa acomodada a essa condição, que organiza a vida de seus marido e filhos. O exercício dos papéis sociais de esposa e mãe, no entanto, são um meio encontrado pela personagem de constituir um mundo familiar distante do que vivera na casa paterna, com a ausência da mãe e sob a autoridade de um pai violento e intolerante. Essa composição da personagem, associada à ideia de falência familiar, leva também a uma reflexão sobre o modo como esta se violenta simbolicamente ao abdicar de seus sonhos a fim de representar um modelo familiar tradicional.

PALAVRAS-CHAVES: Figura feminina, violência simbólica, papéis femininos, *Reunião de família*.

ABSTRACT: The novel *Reunião de família*, published by Lya Luft in 1982, is the third one in the trilogy dedicated to the theme of family relationships. The history is centered on a family marked by the oppressor power of the father, simply identified as “Professor”. This father is responsible, according to the narrator, Alice, for the messed life of her siblings Renato and Evelyn, and for the obsessive way in which she tries to format her family, built in a very traditional way. The novel starts when Aretuza, Renato’s wife, summons a family meeting to treat Evelyn’s health, who lost a son in an accident, but cannot accept his death. Considering the history of *Reunião de família*, this study reflects on the construction of the female characters, observing how they, especially Alice, the narrator and protagonist of the novel, contribute for the family deconstruction, staging its ruin. Alice is a housewife, accommodated with this condition, who organizes the life of her husband and children. The exercise of the social roles of wife and mother, however, are the means found by the character to constitute a familiar world that is distant from the one she lived at her father’s house, with the absent mother and under the authority of a violent and intolerant father. This composition of the character, associated to the idea of family failure, also leads to a reflection on how much she violates herself symbolically by abdicating her dreams in order to represent a role model of traditional family.

KEY WORDS: Female figure, symbolic violence, female role models, *Reunião de família*.

Esta dissertação é dedicada ao meu marido André Porto, que viveu intensamente essa jornada ao meu lado, e ao fruto do nosso amor, Pedro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A NARRATIVA INTIMISTA DE LYA LUFT (E A AUTORIA FEMININA)	14
2. A DUALIDADE DE ALICE	31
2.1. A reunião da família: na casa do pai.....	31
2.2. Alice e Alice no espelho.....	48
2.3. Memórias (de violência): o relato de Alice	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

O romance *Reunião de família*, publicado por Lya Luft em 1982, narra a história de um lar marcado pelo poder opressor do pai, nomeado apenas como “Professor”. Este pai é responsável, segundo afirma a narradora da história, Alice, pela vida desacertada de seus irmãos Renato e Evelyn e pela forma com a qual ela busca formatar sua família, construída de modo bastante tradicional. A história do romance tem início quando Aretuza, esposa de Renato, convoca uma reunião familiar para tratar da saúde de Evelyn, que perdeu seu filho em um acidente, mas não aceita sua morte. Tendo que passar o final de semana sob o teto paterno, os conflitos da família começam a emergir por meio da memória de Alice.

Este estudo procura refletir sobre a figura feminina no romance *Reunião de família*, associada à falência do modelo de família imposto pela sociedade patriarcal, pondo no chão as máscaras sociais de uma vida de aparências. Nesse caso, observamos como Alice, a narradora e protagonista da história, contribui para a desconstrução da família, encenando sua ruína. Essa composição da personagem, associada à ideia de falência familiar, leva também a uma reflexão sobre o modo como esta se violenta simbolicamente, ao abdicar de seus sonhos, a fim de representar um modelo familiar tradicional.

A recorrência ao tema da família na literatura brasileira evidencia sua importância, debatida com insistência e em tom provocativo desde a narrativa de Machado de Assis, no século XIX¹. Dentro desse contexto, temos por objetivo subsidiário não só questionar a representação da família, mas também de pensar sobre o papel feminino em sua constituição, considerando, ainda, que o romance *Reunião de família* foi escrito por uma mulher. Lucia Zolin observa a importância da escrita feminina como discurso que desmascara

[...] os princípios que têm fundamentado o cânone literário [constituído até então, pelo homem branco, ocidental e de classe média/alta], seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, tão marcados

¹ A propósito disso, as pesquisadoras Cilene Pereira e Priscila Salvaia, no GT “Relações familiares na narrativa literária brasileira” do VIII Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura, apontam que “Em uma apreciação rápida de nossa literatura desde o Romantismo, é possível constatar a família (e o casamento que a funda) como uma problemática enfrentada por nossos escritores. Isso por que a família é uma instituição social que, para além de uma rede de solidariedade e apoio, apresenta uma série de ‘aspectos negativos, como a imposição normativa através de leis, usos e costumes, que implicam formas e finalidades rígidas’, tornando-se, ‘muitas vezes, elemento de coação social, geradora de conflitos e ambiguidades’ (PRADO, 1985, p. 13). Em *Senhora* (1875), por exemplo, Alencar transforma o sistema dotal do casamento em matéria de reflexão de seu romance, ao passo que Machado, em *Dom Casmurro* (1899), problematiza questões ligadas à paternidade (e à preservação de bens) e à ascensão social feminina que se dá por meio do casamento de ‘classes’ distintas – temática que já aparece em seus primeiros contos e romances.” Disponível em: <http://www.unincor.br/images/imagens/institucionais_mestrado/grupos-de-trabalho-encontro-tricordiano.pdf>. Acesso em 21 de out. 2018

por preconceitos de cor, raça, de classe social e de sexo, para; então desestabilizá-lo, reconstruí-lo (ZOLIN, 2009, p. 328).

A literatura de autoria feminina tem como temário principal a discussão do lugar feminino de fala e de sua identidade, pois as mulheres passam a escrever sobre sua própria vida sem ter a fala masculina como mediadora, tornando-se sujeitos da própria escrita. Nesse caso, muitas vezes o que aparece como temática principal de suas escritas é o mundo doméstico e domesticado do lar, em oposição ao espaço público, reservado historicamente ao homem.

Um levantamento bibliográfico, realizado no banco de teses e dissertações da Capes e de outras instituições do país, revela que, apesar de haver vários estudos sobre a obra de Lya Luft, sendo encontradas sessenta e duas pesquisas, entre dissertações e teses, apenas sete delas estudam a figura feminina em seus romances e somente duas abordam o tema da família. Ressaltamos, ainda, que apenas dois estudos tratam exclusivamente do romance *Reunião de família*, que será o *corpus* dessa pesquisa. São eles: *Jogo de Espelhos: vida e morte em Reunião de Família de Lya Luft*, de Monica de Castro Wagner, de 1997, e *Reunião de Família, de Lya Luft - uma abordagem do espelho como estratégia textual*, de Eugenia Otoni Gonçalves, de 2003.

A pesquisa de Mônica da Castro Wagner analisa, no romance, os conceitos de vida e morte, que se desdobram, segundo a autora, respectivamente, nos temas do avesso e da hibernação, pontuando, assim, o jogo de reflexos (através do espelho) no qual toda a família participa, mostrando o lado reverso de cada personagem. O estudo de Eugenia Otoni Gonçalves, da mesma forma que o de Wagner, tem como foco principal o espelho no romance. A estudiosa traça um mapa sobre o espelho desde as civilizações mais remotas até os dias de hoje, demonstrando a metaforização e os efeitos de construção em *Reunião de família*. Ambos os estudos, apesar de terem com objeto central o nosso *corpus* de pesquisa, não tratam da figura feminina, em especial Alice (protagonista), como denunciante de uma ordem patriarcal que a aprisiona.

Dessas nove dissertações e teses que discorrem sobre os temas que serão abordados em nossa pesquisa, nenhuma discute a figura feminina como responsável pela desconstrução familiar. Apenas duas autoras, Kátia Fraitag e Elódia Xavier, discorrem rapidamente sobre o assunto. Katia Fraitag, em *Configurações do desejo em As parceiras, A asa esquerda do Anjo e Reunião de família, de Lya Luft* (2014), em linhas gerais, aponta o lugar de escrita de Lya Luft na literatura brasileira, ressaltando que a autoria feminina proporciona à mulher o direito de expressão e representação do universo feminino. Para tanto, a pesquisadora se detém no

exame de três protagonistas de Luft: Anelise, de *As parceiras*, Guísela, de *A asa esquerda do anjo*, e Alice, de *Reunião de família*.

Elódia Xavier, em *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino* (1998), contempla o assunto no momento em que afirma que *Reunião de família* é o livro mais incisivo no tema de denúncia ao patriarcado, já que Alice assume o papel de denunciante e que através do jogo do espelho demonstra sua insatisfação com uma vida oprimida. É preciso lembrar, no entanto, que a ensaísta reserva apenas um capítulo de seu livro à obra de Luft.

Além de haver poucos estudos que observam a construção do feminino na obra de Lya Luft, conforme apontamos, essa voz feminina dupla (pois temos uma autora e uma narradora-protagonista) pode descortinar aspectos ainda não examinados pela crítica, como o que pretendemos destacar em nossa pesquisa, ao relacionar as personagens femininas à ideia de desconstrução ou falência familiar. Isso porque Luft parece acenar, dentro de um campo que aponta o feminino como lugar da submissão e da ordenação, como ocorre em *Reunião de família* a respeito de Alice, a insubordinação da mulher, revelando-a como responsável por minar a família, instituição social que a aprisiona, utilizando-se, para isso, de uma narrativa bastante intimista.

Nossa pesquisa foi organizada em dois grandes capítulos, além desta introdução e das Considerações finais. No primeiro capítulo, “A narrativa intimista de Lya Luft (e a autoria feminina)”, localizamos a autora em questão, pontuando as características estilísticas de sua prosa romanesca, bem como detalhamos sua obra, sem nos determos ainda no romance *Reunião de família*. Nesse item trabalhamos com a ideia de literatura de autoria feminina e intimismo e a denúncia que a autora faz, através de suas personagens, ao sistema patriarcal em que estão inseridas.

No segundo capítulo, “A dualidade de Alice”, dedicamo-nos à análise de *Reunião de família*, abordando temas como a “violência simbólica”, os papéis femininos impostos pela sociedade, a imagem da protagonista no espelho, indicando sua insatisfação quanto à vida pacífica e submissa, etc. Esse capítulo subdivide-se em três itens: (1) “A reunião da família: na casa do pai”, no qual tratamos de questões como o espaço da casa paterna de Alice, o temor das personagens quanto ao Professor e a discussão acerca dos Aparelhos Ideológicos de Estado, dando ênfase à ideia da casa como extensão da escola; (2) em “Alice e Alice no espelho”, refletimos sobre a questão da dualidade de Alice, a adequação aos papéis sociais impostos, o conceito de “violência simbólica”, conforme entendido por Pierre Bourdieu (2012), e a recorrência do espelho na narrativa; (3) em “Memórias (de violência): o relato de

Alice”, nosso foco recai no relato memorialístico de Alice e sua importância na identificação da violência sofrida em sua infância.

1. A NARRATIVA INTIMISTA DE LYA LUFT (E A AUTORIA FEMININA)

Em “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, Beatriz Resende, analisando o conjunto de nossas obras literárias das últimas décadas, aponta a multiplicidade de temas, formatos e suportes. Ainda assim, avalia a crítica, é possível notar “[...] questões predominantes e preocupações em comum que se manifestam com mais frequência” (RESENDE, 2008, p. 26), entre as quais se destacam a (1) “presentificação”; (2) o retorno do trágico e (3) a violência.

A “presentificação” diz respeito à presença do agora/do tempo presente na maioria dos textos dos mais diversos autores, deixando de lado as “utopias” futuristas e também mantendo “[...] distância em relação ao passado” (RESENDE, 2008, p. 27). Esse desejo de “presentificação” confere voz às minorias e faz emergir novos atores literários que, vivendo as realidades de marginalização e segregação social e racial, eliminam mediadores e passam a ser donos “[...] de suas próprias vozes” (RESENDE, 2008, p. 28).

Silviano Santiago, em “A prosa literária atual no Brasil”, texto de 1984, já chamava a atenção para o fato de as minorias ganharem voz por meio do relato dos “ex-exilados”, que propunham uma narrativa de cunho autobiográfico, “[...] centrando todo o interesse no envolvimento político [desse] pequeno grupo marginal” (SANTIAGO, 2002, p. 38). Para o crítico, “Tematizada e dramatizada pela prosa (de ficção, ou talvez não) brasileira atual, a questão das minorias aproveitou o canal convenientemente aberto pela prosa modernista e a dos ex-exilados, e se deixou irrigar pelas águas revoltas da subjetividade” (SANTIAGO, 2002, p. 41).

Essa abertura literária apontada por Santiago e por Resende talvez possa estar associada à emergência dos Estudos Culturais, na medida em que sua entrada teórica no Brasil pode ter ajudado a valorizar e externar discursos de grupos marginalizados. Para Jonathan Culler, em “Literatura e estudos culturais”, “[...] uma das motivações dos Estudos Culturais está justamente na tensão entre o desejo de recuperar a cultura popular como a expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados” (CULLER, 1999, p. 51).

A propósito disso, Santiago evidencia a existência de uma tendência memorialística da nossa literatura contemporânea em meio à multiplicidade de formas narrativas existentes nas décadas de 1970 e 80:

Se a anarquia formal parece dominar o cenário da prosa no Brasil dos anos 70 e 80, tudo indica no entanto que os nossos romancistas, levados por um desejo de reencontrar as raízes do gênero para readaptá-lo à atualidade brasileira, guardam em comum a preocupação com o autoconhecimento

revelado pela experiência da escrita romanesca. Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor. [...] **a preocupação memorialística é um componente forte e definitivo dentro da nossa melhor prosa modernista.** (SANTIAGO, 2002, p. 35, grifos nossos).

A segunda questão dominante dentro dessa multiplicidade em nossa literatura recente, identificada por Resende, é “o retorno do trágico”, consequência da presença deste “nas sociedades deste momento pós-globalização”, o que não seria “exclusividade do literário”, visto que está “[...] no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro. Nas artes, tem-se manifestado fortemente no teatro – entre nós, no Brasil, com a retomada mesmo da tragédia como forma que frequenta os palcos” (RESENDE, 2008, p. 29). Resende observa, considerando o cenário urbano, que “[...] o paradoxo trágico se constrói entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte” (RESENDE, 2008, p. 31).

Associado a este “retorno do trágico” e à ideia da “presentificação”, a autora faz referência a um tema bastante abordado na literatura contemporânea: a violência nas grandes cidades.

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. Na força deste cotidiano urbano onde o espaço toma novas formas do diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante e o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. (RESENDE, 2008, p. 33)

Essa exacerbação da violência urbana em nossa literatura pode ser associada ao que Antonio Candido, em “A nova narrativa” (texto do início da década de 1980), chamou de “ultrarrealismo” ou “realismo feroz”, tendência literária que o crítico identifica como precursores João Antônio e Rubem Fonseca. Sobre a obra de Rubem Fonseca, inscrita nesse “realismo feroz”, Candido pontua:

Ele [Fonseca] também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 2002, p. 210-211)

Nesse caso, a violência frequenta as páginas do escritor mineiro não só como tema, mas também (e sobretudo) como forma, por meio de recursos técnicos e de estilo próprios,

entre os quais Candido destaca o uso da voz narrativa em primeira pessoa, fundindo (sugestivamente) autor e narrador (Cf. CANDIDO, 2002, p. 211).² Para Candido, o “realismo feroz” estaria associado à nossa realidade – o crítico se refere à literatura produzida nas décadas de 1960 e 1970 –, correspondendo

[...] à era da violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do autor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 2002, p. 212)

Dentre estes aspectos, apenas um parece estar circunscrito em um espaço temporal restrito, a guerrilha, compreendida esta como resultado do contexto ditatorial em que o país vivia nas décadas de 1960 e 70, visto que todos os outros estão presentes em nossa sociedade atual.

Com base nessas informações, podemos perceber que a nossa narrativa contemporânea, desde as décadas de 1960-70 até os dias atuais, conta com temas e formatos diversos, destacando-se uma literatura mais realista, priorizando temas como a violência, narrada, na maioria das vezes, por vozes minoritárias que, antes, eram esquecidas e hoje revelam a descentralização da literatura contemporânea. Dentro dessa multiplicidade de temas constituintes da literatura contemporânea está a ideia de minorias, abarcando, dentro desse contexto, a literatura de autoria feminina.

A violência, bastante evidente na nossa prosa literária, apesar de se apresentar no seu modo físico ou temático às grandes cidades, resvala também por universos mais fechados, como a família e seu modo de organização na sociedade. A esse propósito, Cilene Pereira, em “Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa contemporânea”, afirma que

[O tema da violência] resvala também em espaços mais íntimos, tratados no cerne da família, por meio da memória de autoridade e de uma violência institucional, marcadas pelas posições, às vezes bastante antagônicas, de papéis sociais impressos nesse lugar simbólico, sobretudo da figura paterna, que parece imperar, ainda, como elemento centralizador do poder e da ordem familiar (PEREIRA, 2017, p. 163)

Pereira aponta ainda que

² Galvão associa o “realismo feroz” de Fonseca, conforme apontado por Candido, ao uso que o escritor mineiro fez do romance policial *noir*. Segundo ela, “Dos Estados Unidos [...] vem a maior influência na obra de Rubem Fonseca, o *thriller* ou *roman noir*, que aqui chamamos de romance policial ou de detetive – literatura *best-seller* de cidade grande. Seu arcabouço repousa em privilegiar a cena em detrimento da elucubração, a ação em vez da reflexão, o impacto ao invés da nuance” (GALVÃO, 2005, p. 44).

[...] nossa ficção contemporânea tem priorizado, em linhas gerais [...] a discussão das relações familiares com certa “dose de crueldade” e com a exposição da “decadência das velhas famílias” (GALVÃO, 2005, p. 85-86). Nesse caso, os temas em torno da família buscam evidenciar sua falência ou, ao menos, constatar sua fragilidade como instituição que se acreditava sólida e representante da moral do bem. (PEREIRA, 2017, p. 164).

O encontro entre os temas da violência e do universo familiar se dá na prosa ficcional de Lya Luft, conforme veremos, ressaltando um tipo de violência particular, aquela que se dá no campo simbólico, sobretudo relacionado aos papéis sociais masculinos e femininos. A obra de Lya Luft está associada à prosa urbana realista,³ mas em uma vertente mais intimista.⁴

A escritora nasceu em 1938, em Santa Cruz do Sul, cidade gaúcha de colonização alemã, tendo sido criada dentro das tradições germânicas e com domínio do idioma. Sua carreira literária teve início em 1963, quando passou a trabalhar como tradutora de escritores como Virginia Woolf, Herman Hesse, Günter Grass, Doris Lessing entre outros, função que desempenha até os dias atuais. Nesse mesmo ano, começou a escrever crônicas para o *Jornal Correio do Povo*. Sua primeira obra publicada foi uma coletânea de poemas reunidos, intitulado *Canções de limiar*, em 1964, que foi premiada pelo “[...] Instituto Estadual do Livro, tendo imediato sucesso de crítica e de público”, conforme aponta Nelly Novaes Coelho (1993, p. 234), em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. Ao longo de sua produção literária, a autora percorreu diversos gêneros, como poemas, crônicas, ensaios e romances.

Segundo Donizete Batista, em *Espaço e identidade em Lya Luft: Exílio*, Luft adentrou no universo ficcional após sofrer um grave acidente de automóvel; ter encarado a morte tão de perto teria sido um fator definitivo para que ela adentrasse o mundo de produção de romances (Cf. BATISTA, 2007, p. 08).

Sua produção narrativa ficcional, destaque de sua obra, tem início com a publicação do romance *As parceiras*, de 1980, que a leva a conquistar um espaço importante dentro do cenário literário brasileiro. Os primeiros três romances lançados por Lya Luft, respectivamente, *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981) e *Reunião de família* (1982), são considerados pela crítica como uma trilogia, por navegarem pela mesma temática: as dores existenciais femininas. Seus romances, que tematizam, sobretudo, o mundo da família e o feminino, “[...] entregam-se à meditação existencial, atravessada por um sopro

³ Candido identifica essa tendência como a mais praticada por nossos autores desde o Romantismo. (Cf. CANDIDO, 2002, p. 203).

⁴ Dentro da literatura intimista encontramos importantes autores brasileiros como Machado de Assis, Lígia Fagundes Telles, Clarisse Lispector, Dyonélio machado, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, dentre outros, que mergulham nas questões de conflitos sociais e internos das personagens. (Cf. MELO, 2005, p. 14).

poético”, observa Walnice Nogueira Galvão (2005, p. 89), no texto “Tendências da prosa literária”.

Em *As parceiras*, Luft narra o processo de desvelamento da família de Anelise, a narradora do romance. Sua avó, Catarina von Sassen, foi obrigada a se casar aos quatorze anos de idade com um homem mais velho e depravado, que transformou o ato amoroso em cenas de horror. A violência sexual do marido levou Catarina ao alheamento e ao conseqüente suicídio. Essa é uma das histórias familiares que Anelise irá recordar, isolada de todos, em uma casa da praia. Com a morte recente do único filho, Lalo, ela passa uma semana rememorando e tentando compreender suas escolhas. A história se dá, assim, em dois planos temporais: o presente da narradora, isolada na casa, em companhia apenas de seu cachorro e da empregada, Nazaré; e o passado, centrado na vida de sua avó, responsável por formar uma família de mulheres (Norma, a mãe da protagonista, e as tias Beata, Dora e Sibila, retardada e anã).

O romance *A asa esquerda do anjo* é narrado por Gisela, uma moça que cresce em uma família tradicional alemã e sob o jugo de uma avó opressora e autoritária, Frau Wolf. Todos se submetem às vontades da matriarca, que tem pela neta Anemarie uma predileção. Sufocada pelo controle da avó e filha de uma mulher extremamente fragilizada, a narradora constrói uma vida vazia de afetos, dedicando-se aos cuidados com o pai e com a casa, e reforçando as obsessões da avó paterna.

Reunião de família, último romance da trilogia, tem como personagem principal Alice, uma dona de casa pacata e submissa, que, ao ter que passar o final de semana na casa de seu pai, por ocasião de uma reunião familiar para tratar da saúde de sua irmã mais nova Evelyn, entra em crise ao lembrar do passado que vivera junto de sua família, ao narrar a violência paterna a que ela e seus irmãos foram submetidos.

Sobre a temática dos três primeiros romances de Luft, Nelly Novaes Coelho, em “Reunião de família: um jogo de espelhos”, enfatiza sua tendência intimista, na qual a autora percorre intensamente as angústias do mundo feminino:

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

Para Batista, a narrativa de Luft é intimista, sem que o termo “intimista”, associado a algo pessoal e particular, signifique alijado de uma “realidade concreta e material”:

O íntimo, no exercício de recuperar o passado, de rememorar angústias, de remoer passos imprecisos, não implica vazio ideológico ou histórico. [...] Muitas personagens não se encontram inteiramente adormecidas, mas apenas embaladas enganosamente pelo enfadonho cotidiano; elas têm a possibilidade de despertar e adotar uma postura de enfrentamento dos discursos que constituem o patriarcado. (BATISTA, 2007, p. 34)

As citações de Coelho e Batista apontam a narrativa intimista como espaço de exploração das densidades psicológicas das personagens, aparentemente domadas por um cotidiano “enfadonho” e “inofensivo”, do qual emerge uma série de oscilações interiores. Ao mesmo tempo, estas partem de um trabalho de elaboração da memória de suas personagens, que estão sempre fazendo um mergulho no passado, em busca do entendimento do presente.

Coelho enfatiza os traços característicos da narrativa de Lya Luft, pontuando a ambiguidade entre o que as personagens são, em seu interior, e o que elas encenam em sua vida em família, por imposição de uma sociedade que as oprime:

Em ritmo progressivo e lento a escrita [...] registra o sucessivo cair-de-máscaras que acaba por revelar [...] verdades escondidas ou sufocadas no íntimo ambíguo das vivências autênticas que o convencional e epidérmico convívio humano (deteriorado por preconceitos ou normas estratificadas) impede de se manifestarem livremente. (COELHO, 1993, p. 233)

Segundo Cimara Valim de Melo, na dissertação *Lya Luft, percursos entre intimismo e modernidade*, devido a essa tendência intimista de sua obra, a autora “[...] desvenda com profundidade a alma humana”, mas não deixa “[...] de se vincular aos desvãos da realidade moderna, problematizando-a através da subjetividade constante”, tornando-nos “[...] conhecedores de nós mesmos e problematizadores do mundo ao qual pertencemos” (MELO, 2005, p. 38). Nesse caso, a ensaísta reitera o fato de que uma narrativa intimista não se dissocia da realidade concreta de suas personagens, mas apenas atende a um percurso subjetivo, interno delas, que se dá, muitas vezes, justamente, no embate com o mundo social.

Para Silvana Augusta Barbosa Carrijo, na tese *Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft*, os sete primeiros romances da autora⁵

[...] compõem a parte de sua produção em prosa mais contemplada e melhor valorizada pela crítica. Girando em torno de personagens densas, apresentadas à luz do que se passa no mais recôndito de sua subjetividade, os romances luftianos constituem uma visada satisfatória da existência humana e se apresentam como estrutura mais ampla para realmente se conhecer o universo humano do que uma obra de caráter científico pautada na realidade objetiva dos fatos. (CARRIJO, 2009, p. 327)

⁵ Além dos três citados, incluem-se *O quarto fechado* (1984), *Exílio* (1987), *A sentinela* (1994), *O ponto cego* (1999).

Neles, é possível vislumbrar que a densidade psicológica das personagens, ainda que possamos ressaltar as figuras femininas, está presente de modo a configurar a complexidade do mundo existencial proposto ali, no qual as relações afetivas construídas dentro do espaço familiar são colocadas em reflexão.

Rosane da Costa Schnädelbach, na dissertação *Entre o sonho e o real: um percurso pelo universo dual construído por Lya Luft*, pontua que a característica fundamental nos romances da autora são os impasses dentro do espaço do lar, no qual vemos mulheres insatisfeitas com os papéis a elas destinados, o fracasso dos laços familiares, as relações afetivas mal resolvidas e, por muitas vezes, inexistentes. A autora afirma que as narrativas de Luft “[...] oferecem um vasto painel de personagens emparedados em suas indagações, dentro do âmbito familiar, gerador de aleijões humanos”, levando a um processo de “[...] desvelamento da interioridade humana e suas múltiplas faces” (SCHNÄDELBACH, 2003, p. 15, 28).

Em o *Rio do meio*, publicado em 1996, a própria autora reconhece que, em sua narrativa, opta por falar da condição humana e seus desacertos:

Falo das minhas perplexidades enquanto ser humano, escorre de fendas onde se move algo que, inalcançável, me desafia. [...] Falo de ligações que fogem às regras, escapam a qualquer padrão, e têm uma substância de encantamento que ninguém fora desse círculo mágico jamais entenderá. Minhas ficções são pontes sobre o fosso que separa o sonhado do real. (LUFT, 2003, p. 14-17)

Portanto, esse intimismo e introspecção, na forma de narrar de Luft, e o modo como ela mostra suas personagens submetidas e violentadas dentro do espaço do lar por não se ajustarem aos valores estabelecidos pela sociedade apontam para o tema da violência na família, conforme entende Pereira, já citada.

Nesse caso, a família, tópico fundamental na narrativa de Luft, ancora-se numa espécie de idealização, que impera como modelo a ser subvertido nas histórias de famílias (re)contadas por nossa ficção, construída como algo estável e imutável, com papéis bem definidos para o homem e para a mulher, reservando a esta um lugar centrado no mundo doméstico e sentimentalizado do lar. Para Marilena Chauí, em *O que é ideologia?*, essa família, por ser uma construção ideal, é

[...] sempre a mesma (no tempo e para todas as classes) e, portanto, como uma realidade natural (biológica), sagrada (desejada e abençoada por Deus), eterna (sempre existiu e sempre existirá), moral (a vida boa, pura, normal, respeitada) e pedagógica (nela se aprendem as regras da verdadeira convivência entre os homens, com o amor dos pais pelos filhos, com o respeito e temor dos filhos pelos pais, com o amor fraterno). Estamos, pois,

diante da *ideia* da família e não diante da realidade histórico-social da família. (CHAUI, 2017, p. 166, grifo no original)

O que podemos notar nos romances que narram a realidade social do Brasil contemporâneo é que, mesmo com todas as conquistas femininas nesse ambiente hostil, essa figura de mulher cordata e em dia com suas “obrigações de esposa” (sexo domesticado, responsável por administrar o lar e cuidar dos filhos) ainda impera no modelo de casamento cristão ocidental, como discutiremos em *Reunião de família*.

Lígia Averbuck, na contracapa do livro *Reunião de família*, afirma que

Ao assumir a linha de uma literatura intimista feminina, Lya Luft palmilha caminhos percorridos por escritoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, afirmando-se porém, como expressão original e absolutamente pessoal. [...] No caso da ficção de Lya Luft, o corte intimista se faz num mergulho vertical, através da investigação de um “caso” individual, que se desenha único, mas exemplar. A técnica será outra, o modo de questionamento, diverso, a preocupação, semelhante: a questão feminina tratada do ponto de vista da mulher. (AVERBUCK apud LUFT, 1982, contracapa, grifo da autora).

Lúcia Zolin também relaciona a escrita de Luft à de Clarice Lispector, escritora que teria inaugurado uma “nova maneira de narrar”:

Seguindo na trilha dessa nova maneira de narrar inaugurada por Clarice Lispector, muitas outras escritoras brasileiras trazem à tona em seus textos literários a problemática da mulher inserida em uma sociedade regulada pela ideologia patriarcal. É o caso, por exemplo, de Lya Luft, cujas personagens femininas dos romances de 1980 aparecem enredadas nos “laços de família”, acabando sempre vencidas pelo sistema. [...] a família é retratada como instituição falida, geradora de conflitos, mas é, tragicamente, um beco sem saída [...]. (ZOLIN, 2009, p. 332, grifo da autora)

Em *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*, Maria Osana de Medeiros Costa enfatiza, também, essa inscrição de Lya Luft numa linhagem “clariciana” e pontua a importância da escritora gaúcha na literatura brasileira contemporânea:

A obra de Lya Luft é hoje um ponto de referência nos estudos da literatura feminina, pelo que representa de questionamento da condição feminina. Situa-se na linhagem clariciana, numa relação paradigmática pela afinidade com a sondagem introspectiva, com o questionamento da condição feminina [...] (COSTA, 1996, p. 17)

Além de sua associação ao nome de Clarice Lispector, Nelly Novaes Coelho relaciona a obra de Lya Luft com a de escritoras como Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon, devido à problemática de seus romances, os quais discorrem sobre a questão feminina pela perspectiva da mulher e que “[...] ultrapassando os limites do ‘feminino’ convencional, dão-lhe uma condição mais abrangente: a condição humana” (COELHO, 1993, p. 231, grifo da autora).

A associação da obra de Luft ao intimismo literário, ainda que possa colocar seu nome ao lado de escritoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon, como destacam as ensaístas acima, não é algo que diz respeito, unicamente, ao mundo feminino e/ou à escrita feminina (mesmo que essa possa ser uma marca das narrativas dessas mulheres), mas faz parte, segundo Melo, da própria formação do romance como gênero, produto de uma sociedade burguesa e individualista:

O desconcerto do homem frente ao mundo moderno é percebido no romance através do descortinamento do interior das personagens, as quais representam os indivíduos mergulhados na crise social existente desde o final do século XIX, originada com o avanço da industrialização ocidental. (MELO, 2005, p. 23)

No texto “Um gênero anticonvencional”, o crítico literário Luiz Roncari observa que o romance, filho da burguesia, aparece como gênero em formação que rompe com os chamados “gêneros nobres” (tragédia, epopeia e lírica), que não só tratavam de temas específicos, como tinham regras de escritas muito precisas. Assim, o romance

[...] traz para o primeiro plano as atribuições e inquietações que envolviam o homem na realização da sua vida privada: como comportar-se diante da vida, das regras e das exigências sociais, como combinar com elas os impulsos vindos dos planos da necessidade e da liberdade [...], o romance foi-se especializando no tratamento da vida familiar e amorosa, tal como ela era proposta em cada tempo e espaço particular, com os obstáculos e dificuldades típicos de cada um deles. (RONCARI, 1995, p. 482)

Assim, temas como as relações afetivas e a diversidade de modos de vida, costumes e linguagem, sobretudo o mundo da intimidade familiar, passam a figurar no romance, tornando este “[...] um poderoso instrumento de visão, observação, conhecimento e representação do destino individual na história”, isto é, “[...] das condições e possibilidades de realização do humano no mundo concreto da história” (RONCARI, 1995, p. 483).

A respeito disso, Sandra Vasconcelos, no texto “O romance feminino do século XVIII”, observa como o modo de escrita feminino se associava bem ao romance. Isso porque

A escolha do romance como gênero literário parecia um caminho óbvio e inescapável [à mulher]. Era uma forma literária ainda em formação, sem convenções ou regras formais rígidas, sem tradição ou raízes e, depois de Richardson⁶, tratava o mundo da casa, da família e dos sentimentos. Um gênero feito sob medida para elas, justamente por centrar-se sobre a vida privada e os assuntos domésticos, experiência central para as mulheres [...]. (VASCONCELOS, 2002, p. 108)

⁶ Richardson foi um escritor inglês que, juntamente com Delfoe e Fielding, teria sido propulsor do gênero literário romance, rompendo com a ficção antiga. Richardson enfatizou a reorganização da individualidade no processo de escrita do romance moderno. (Cf. WATT, 1990, p. 11-12)

Para Vasconcelos, essa associação entre romance, escrita feminina e mundo sentimentalizado da casa apontam para uma espécie de trajetória da narrativa feminina, associada esta ao casamento e à formação familiar:

De modo geral, o romance feminino foi sempre uma história da jornada de sua protagonista em busca da identidade, na maior parte das vezes através o casamento. Foi uma história de aprendizagem, em que a heroína é lançada para fora do espaço protegido da casa e da família e obrigada a enfrentar as agruras e atribulações do mundo exterior. (VASCONCELOS, 2002, p. 113)

Nesse caso, por mais que temas referentes ao ambiente familiar estivessem presentes no romance, desde sua constituição como gênero, podemos dizer que é a literatura de autoria feminina que, realmente, concretiza a voz e as aspirações da mulher, colocando-a no papel de protagonista de fato e de denunciante de uma violência sofrida:

O principal tema das obras dessa literatura é a discussão sobre a identidade feminina, uma vez que as mulheres passaram a escrever sobre suas vidas, não mais por um olhar masculino. Dessa forma, elas passaram a ser sujeitos de sua própria escrita. (RAMOS; LEONARDO, 2014, p. 04)

Isso não quer dizer, no entanto, que a autoria feminina sempre esteve associada à denúncia e à desconstrução do modelo patriarcal vigente. A esse respeito, Zolin se refere ao estudo da ensaísta Eliane Showalter, no qual localiza três fases na trajetória da escrita feminina. Segundo a ensaísta, todos os grupos minoritários atravessam três grandes fases: imitação, protesto e autodescoberta. A partir dos estudos de Showalter, Zolin categoriza essas três grandes fases na literatura de autoria feminina: a primeira fase, denominada feminina, é caracterizada pela imitação e internalização dos valores e padrões androcêntricos; a segunda fase, chamada feminista, é marcada pelo protesto contra os valores e padrões vigentes na sociedade; a fase fêmea é a da autodescoberta, a busca da identidade feminina, questionando seu lugar enquanto sujeito (Cf. ZOLIN, 2009, p. 330).

Ao lançar nosso olhar sobre a obra de Lya Luft, podemos perceber que ela transita entre duas fases de escrita feminina: a feminista e a fêmea. Os primeiros romances, escritos na década de 1980, tematizam o drama da mulher e pertenceriam à fase feminista, enquanto os escritos a partir da década de 1990 corresponderiam à fase fêmea, segundo Loriane Ferreira, na dissertação *Muito além de sobreviventes: mulher e família nas narrativas de Lya Luft*:

As narrativas ficcionais de Lya Luft apresentam dois momentos de construção discursiva diferenciados. Lya Luft apresenta dois momentos de escrita ficcional: o primeiro momento abarcando as primeiras obras, da década de 1980, cujas personagens são tangidas pelas fatalidades e não conseguem fugir das amarras do sistema patriarcal; o segundo momento, iniciado na década de 1990, traz personagens que já dirigem seus destinos, que lutam contra os aprisionamentos dos padrões sociais. Neste sentido, é

possível se estabelecer uma historicidade da consciência da condição de mulher pelas personagens que vão de vítimas do sistema patriarcal a transgressoras. (FERREIRA, 2015, p. 43)⁷

Elódia Xavier, no texto “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: marcas e trajetórias”, vale-se também da terminologia de Elaine Showalter para classificar os textos de autoria feminina, visto que, na perspectiva da ensaísta norte-americana, cada fase estaria ligada ao momento social vivido pelas mulheres durante sua escrita. Xavier cita, dentre outras, as obras de Lya Luft e Clarice Lispector como sendo representantes da fase feminista,⁸ pois apresentam como tema comum dramas de mulheres alijadas de seus direitos pelo poder patriarcal. De acordo com a autora, na obra de Luft, “as protagonistas, quase sempre sujeitos da enunciação, se projetam especularmente na escrita, buscando sua identidade existencial” (XAVIER, 2012, p. 3).

As personagens, nesse contexto patriarcal, acomodam-se aos papéis a elas destinados e, presas ao cotidiano familiar, não têm chance de fugir desse destino. Na produção de Lya Luft, o patriarcado, mesmo decadente, faz das mulheres suas vítimas:

A contestação aos valores patriarcais se revela, em Lya Luft, de forma densa e dramática. A obra desta autora gaúcha, centrada sobretudo na década de [19]80, tematiza o drama da mulher, educada dentro de rígidos padrões moralistas; como geralmente ocorre com as narrativas de autoria feminina, percebe-se, aqui, o cunho autobiográfico, uma vez que a autora é descendente de alemães, vivendo numa sociedade conservadora. Sua obra compõe um universo feminino marcado pela loucura, pela doença e pela morte. O lúdico e o grotesco desvendam os absurdos de uma sociedade repressora e injusta, onde a mulher é sempre perdedora, o lado fraco, o lado esquerdo; no grande jogo da vida, a mulher, vítima da rigidez das relações de gênero, busca através da arte a sublimação de seus conflitos. (XAVIER, 2012, p. 4-5)

Gilda de Melo e Souza, no ensaio “O vertiginoso relance”, indica características presentes na literatura de autoria feminina, que, segundo a autora, devem-se ao temperamento feminino e à posição ocupada pela mulher na sociedade:

Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, que segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de um universo temporal [...] Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente mas de

⁷ Os romances analisados pela autora são *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família*, *O quarto fechado*, *Exílio*, *A sentinela* e *O tigre na sombra*.

⁸ A autora refere-se às obras de Lya Luft escritas na década de 1980. (Cf. XAVIER, 2012, p. 02).

um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que se constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos. (MELO e SOUZA, 1980, p. 79)

Ivia Alves, em *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*, aponta esse modo de escrita feminino, pautado em vivências e expressando conflitos vividos por mulheres. Para a ensaísta, quando se trata da escrita feminina, esta busca como tema principal o interior das personagens e não apenas sua forma física, muito destacada em obras escritas por homens:

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

Elódia Xavier, no livro *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*, citado na introdução desse trabalho, também chama atenção para o modo feminino de escrita. Xavier aponta o apego ao detalhe, associado à literatura de autoria feminina:

Há um universo simbólico que se desprende da aproximação entre mulher e aceitação, no mais expressivo de nossos contatos com o mundo: o rosto. Esses minutos fugidios de concentração do fluido da vida a literatura preserva e lhes dá uma duração que, de outro modo, não têm. Só a arte pode fixar num rosto, e para sempre, um momento de compreensão iluminada. (XAVIER, 1998, p. 11)

O mundo feminino é narrado com minúcia. Os papéis femininos descritos na literatura de autoria feminina carregam um cunho de denúncia social, pois, ao invés de descreverem mulheres felizes com seu “destino de mulher”, apresentam mulheres acomodadas pela aceitação de sua condição, mas também sugestivamente insatisfeitas e insubordinadas em seu interior. A esse respeito, Xavier reitera:

O mundo do “feminino” é um espaço fechado, obscuro e claro ao mesmo tempo, que exige cuidados e retira sua vitalidade da seiva secreta do coração da mulher. Não se trata mais de natureza mas de construção deliberada e delicada. Para que permaneçam, a casa e a família exigem da mulher um trabalho de Sísifo, teia fina e frágil onde se dependuram coisas, gentes e sentimentos. Aceitação e algumas vezes resignação. (XAVIER, 1998, p. 9-10)

Xavier esclarece que, no contexto patriarcal, a família nuclear burguesa, considerada pela Igreja a *célula mater* da sociedade, é tematizada pela literatura de autoria feminina com o intuito de “[...] desvelar a falência de seus valores”, dando espaço “[às] mudanças sociais [que] vêm sugerindo novas formas de relacionamento, que escapam à rigidez e pobreza das

instituições” (XAVIER, 1998, p. 120). Nesse caso, o modelo familiar (e feminino), tipicamente patriarcal e em dia com a ideologia dominante é recontado e desconstruído nas narrativas intimistas de Luft, protagonizados por personagens femininas – o que, não necessariamente, ocorre em romances construídos pela ótica masculina.

Batista pontua, como característica dos romances luftianos, a denúncia dos valores de uma sociedade patriarcal que impõe papéis sociais específicos às mulheres, que as limitam e as violentam:

Os romances de Lya Luft [...] mostram o casamento e o contexto familiar como motivadores dos traumas, da loucura, morte e perdas das mulheres. O patriarcado, mesmo fragilizado, ainda dita as regras, e a única opção que se oferece a essas personagens em crise é a aceitação do jogo, a acomodação aos papéis impostos. Suas performances de gêneros rompem com a equivocada ideia de mulher tão disseminada pelos discursos do patriarcado. (BATISTA, 2007, p. 101)

Para Xavier, a família aparece como um importante tema presente na narrativa brasileira contemporânea e bastante explorado pela literatura de autoria feminina como ferramenta de denúncia das repreensões femininas sofridas dentro do espaço do lar. A propósito disso, a autora ressalta que

A narrativa brasileira, do modernismo para cá, é rica de representações de conflitos de natureza familiar, sendo a família um motivo muito explorado; sobretudo, a família nuclear burguesa dessacralizada pelo discurso crítico modernista. Mas se é grande a tematização desses conflitos, na Literatura brasileira em geral, é extremamente significativa a presença do espaço familiar nas narrativas de autoria feminina; os motivos parecem óbvios: sofrendo a mulher, de forma mais aguda, os efeitos repressivos do processo de socialização, processo este primordialmente familiar, o texto produzido por mulheres traz a marca dessa repreensão. **A família de origem, muitas vezes, é a responsável pelos dramas vividos na fase adulta e a liberação feminina esbarra na tirania familiar.** (XAVIER, 1998, p. 116, grifos nossos)

Ao fazermos leituras de várias obras de autoria feminina, podemos perceber que o tema da família é recorrente na maioria delas, priorizando as relações familiares de forma que, dentro do espaço doméstico narrado, possam construir seu universo ficcional. Conforme Xavier, “[...] a família é, de fato, um tema que se impõe àqueles(as) que se interessam pela problemática feminina, seja ela abordada pelos mais diferentes campos do saber” (XAVIER, 1998, p. 13). Com esses conflitos familiares emergindo no mundo feminino, a família é vista como “[...] lugar de adestramento para a adequação social, e, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados; o resgate da infância, retomando a família de origem, torna visível a ação repressora do condicionamento familiar” (XAVIER, 1998, p. 14).

Em *Jogos e cenas do casamento*, Cilene Pereira propõe refletir sobre os contos publicados por Machado de Assis na década de 1870, associados, pela crítica literária conservadora, ao período romântico do escritor. A propósito disso, a ensaísta aponta,

[...] nos romances românticos no Brasil, “o empenho em reforçar a ordem social existente. A família sempre é representada como uma instituição nobre, sagrada, benfazeja. Seu arrimo está na virtuosa abnegação e auto-sacrifício da mulher, em cuja vida só há espaço para os desvelos de esposa e mãe.” (VOLOBUEF, 1999: 278). Dessa forma, o romance romântico brasileiro capta a ótica moral da família, sendo esta evocada de modo similar aos discursos médicos da época, “como agente ordenador do social.” (MURICY, 1988: 18). (PEREIRA, 2012, p. 17).

Nesse sentido, podemos dizer que a literatura romântica, de autoria masculina, aponta para uma construção familiar tradicional, na qual a mulher ocupa uma posição importante na medida em que atua como um agente da ordem familiar, prezando por sua harmonia e manutenção. Aproveitando-se do temário familiar, do qual é bastante íntima, a literatura de autoria feminina vem com o intuito de desmascarar esse modelo falido de família, no intuito de “[...] evidenciar como suas protagonistas eram mulheres infelizes” (ALVES, 2005, p. 134).

A família aparece como um espaço de cerceamento e encarceramento de mulheres e o modo de escrita feminino vem como denunciador das mazelas cotidianas. Contrariando os estereótipos criados em torno da figura da mulher e propagado por muito tempo na literatura romântica praticada por homens,

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

A família é o espaço de socialização da mulher, em que ela se constrói enquanto tal, ou seja, é o lugar em que as questões de gênero são internalizadas e transmitidas, e, por isso, constitui um objeto de pesquisa importante para a compreensão da obra de Lya Luft, pois suas personagens estão, em sua maioria, “[...] enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização” (XAVIER, 1998, p. 65) que não esteja prevista dentro do contexto doméstico. Nos romances de Luft, essa família “[...] reflete a decadência de uma estrutura desgastada, que ainda luta por se manter. Daí o caráter caricato que muitas vezes essa família representa” (XAVIER, 1998, p. 66).

As personagens protagonistas dos romances de Luft são, em sua maioria, narradoras em primeira pessoa, portanto “[...] narram a sua visão pessoal, pois não dominam o saber das

outras personagens” e, por meio da memória, elas “[...] retomam fatos e possíveis sentimentos da vida de outras mulheres sob o seu ponto de vista” (FRAITAG, 2014, p. 21).

Os romances luftianos têm como tema principal as relações familiares, mostrando mulheres insatisfeitas dentro de um contexto doméstico opressor. A esse respeito, Xavier pontua que “[...] seus romances têm protagonistas mulheres, vivendo crises de identidade, determinadas, em sua maioria, pelas relações familiares” (XAVIER, 1998, p. 44).

Lya Luft inaugura, junto com outras escritoras como Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, Clarice Lispector, essa nova forma de narrar, elencando uma mulher como protagonista, “[...] mas essa imagem da mulher não só questiona a beleza, a velhice, o amor, a repressão, mas também suas escolhas. Criadas, ainda, para o casamento, a ruptura em busca de sua liberdade sempre causa ou cria conflitos” (ALVES, 2005, p. 137).

Essas mulheres diferentes entre si quebram esse paradigma tradicional, pois algumas personagens aparecem como figuras emancipadas e donas de si, indicando, na ficção, uma mudança de comportamento das mulheres das décadas de 1960 a 80. Sobre essa questão, considerando a literatura contemporânea, Coelho explica:

De uma literatura lírica-sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã-patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem; discrição, ingenuidade, paciência, resignação, etc) a mulher chegou a uma literatura ética-existencial (gerada pela ação ética/passional) que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio, esposa-cortesã, “ânfora do prazer/ porta do inferno” etc). Em lugar de optar por um desses comportamentos, a nova mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano. (COELHO, 1993, p. 16, grifos da autora)

Essa busca pela identidade, revelada pelas narradoras, é uma estratégia estilística, criada por Luft, que conduz o leitor pelos dramas femininos, por esse universo que enclausura e emudece as mulheres. Segundo Fraitag, “[...] estas características da escrita luftiana tornam a escrita peculiar, já que são aspectos que rumam para o questionamento da posição da mulher em sociedade, sobretudo seu espaço no ambiente familiar” (FRAITAG, 2014, p. 109).

Navegando por esse viés de denúncia e questionamento do lugar feminino na sociedade contemporânea, Luft assume uma posição de destaque dentro da literatura de autoria feminina:

A autora Lya Luft, por meio de seus romances muito bem realizados continua a fazer de sua ficção instrumento para a desobstrução dos caminhos que conduzem à libertação da voz feminina. Por esta razão, talvez, ela se insira, indiscutivelmente, entre uma das vozes de destaque na literatura brasileira de autoria feminina. (FRAITAG, 2014, p. 108).

Coelho, ressaltando a importância do estilo narrativo de Lya Luft dentro desse contexto de denúncia ao patriarcado e à sociedade tradicional, ressalta que a autora

[...] faz-se voz em universos *fechados* que, entretanto, se repetem interminavelmente como em um terrível *jogo de espelhos*. Atraída pela deterioração dos castradores valores tradicionais (principalmente os da despótica educação patriarcal...) que ainda hoje se prolongam sob diferentes formas, como um peso morto cerceando a espontaneidade e verdade das relações humanas, a romancista gaúcha cria mundos sem frestas para possíveis mudanças. (COELHO, 1993, p. 232, grifos da autora)

As personagens de Luft, devido à elaboração de sua construção, fazem-nos ter a impressão de realidade existencial, diminuindo a distância entre o universo ficcional e a realidade. A escritora as constrói a partir dos conflitos interiores humanos, confirmando o que diz Candido sobre a elaboração dos personagens: “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem [...]” (CANDIDO, 1976, p. 55).

A própria autora fala sobre a construção do seu mundo ficcional, enfatizando essa literatura intimista que escoia pelos caminhos simples do cotidiano e externa os conflitos existenciais dos seres humanos:

Sou dos que escrevem como quem assobia no escuro: falando do que me deslumbra ou assusta desde criança, dialogando com o fascinante – às vezes trevoso – o que espreita sobre nosso ombro nas atividades mais cotidianas. Fazer ficção é vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo, misturados com minha imagem refletida na superfície. (LUFT, 2003, p. 13)

Coelho compara a narrativa da escritora gaúcha a um “sensível sismógrafo”, que “[...] vai registrando *sinais* dos surdos movimentos que se agitam no ambíguo submundo emocional e oculto sob aparências absolutamente normais e comuns que revelam seres condenados pela rotina cotidiana a se repetirem eternamente, de maneira estéril” (COELHO, 1993, p. 232, grifos da autora).

Lya Luft explora, em sua obra, exatamente, esse olhar da mulher sobre “[...] um mundo construído essencialmente pelo olhar masculino” (XAVIER, 1998, p. 11). Para Schnädelbach,

Mergulhar no texto de Lya Luft é deparar-se com um universo de presságios, onde os personagens são seres desesperados, emparedados em meio a ambiguidade [...] e busca dar à palavra escrita a noção de atmosfera que envolve personagens perdidos entre o mundo vivido e o imaginado. (SCHNÄDELBACH, 2003, p. 80)

Percebemos, historicamente, que, por muito tempo, as mulheres tiveram seus desejos reprimidos em vários aspectos da vida, tanto no lar, quanto na sociedade, impedidas de

exercerem a escrita, a sexualidade, o trabalho fora do lar. A literatura de autoria feminina ofereceu à mulher a chance de expressar sua opinião e retratar seus dilemas pelo seu próprio ponto de vista.

Nesse apanhado geral, podemos perceber a construção estilística da obra da autora Lya Luft, bem como seu cunho intimista e de denúncia do universo feminino. Seus romances trazem a característica de versarem sobre a família e seus conflitos, sobre a perda das mulheres que são submetidas ao patriarcado, sua não adequação à sociedade que as oprime e sua luta em busca de sua identidade e seu lugar no mundo.

2. A DUALIDADE DE ALICE

Como abordamos no capítulo anterior, a questão do intimismo na obra de Lya Luft é uma marca muito forte e perpassa por todos seus romances publicados, tratando de temas que elencam a família, a casa e a figura feminina. Em *Reunião de família*, notamos uma forte denúncia à ordem patriarcal e à rotina de vida de mulheres apequenadas por convenções sociais. A questão do intimismo é tratada, no romance, na medida em que temos uma protagonista, que exerce também a função narrativa, que aponta a família como causadora de conflitos existenciais das personagens.

Reunião de família seria, segundo Elódia Xavier, “[...] o romance mais contundente [de Lya] em termos de denúncia da ordem patriarcal” (XAVIER, 1998, p. 69),⁹ colocando Alice no papel de delatora que, por meio de um jogo de espelhos, mostra sua insatisfação e seus desejos reprimidos pelas imposições sociais:

Alice, a protagonista, aparentemente satisfeita com seu “destino de mulher”, entra em crise por ocasião de uma reunião de família na casa do pai. A família de origem, marcada pela tirania paterna, é o espaço de desamor e da repressão; sem mãe, Alice se entrega ao jogo do espelho onde encontra a Alice Alada, criação da fantasia infantil, que [retorna] na fase adulta, denunciando a insatisfação da esposa/mãe/dona-de-casa. (XAVIER, 1998, p. 69, grifos da autora).

Por meio da memória de Alice, podemos perceber a forte denúncia da violência sofrida na infância e o desassossego de todos à sua volta, também vítimas de problemas familiares.

2.1. A reunião da família: na casa do pai

O romance *Reunião de família*, publicado em 1982, narra a história de uma família marcada pelo poder opressor do pai, ao qual chamam de “Professor”. Este pai é responsável, segundo afirma Alice, narradora da história, pela vida desacertada de seus irmãos Renato e Evelyn e pela forma obsessiva com a qual ela busca formatar sua família, construída de modo bastante tradicional.

⁹ Conforme Ferreira: “Nas obras de Lya Luft, as construções ideológicas estão camufladas nas falas, ações e pensamentos das personagens feministas. Assim, a identificação de uso de metáforas, escolhas simbólicas e narrativas, nos textos de Lya Luft, buscará explicar a condição da mulher na família burguesa de origem alemã. A compreensão dos conflitos presentes nas narrativas ficcionais de Lya Luft abrange o sentido de família bem como sua estruturação” (FERREIRA, 2005, p. 12).

A história do romance tem início quando Aretuza, esposa de Renato, convoca uma reunião familiar para tratar da saúde de Evelyn, que perdeu seu filho em um acidente de carro, mas não aceita sua morte. Tendo de passar o final de semana sob o teto paterno, os conflitos da família começam a emergir por meio da memória de Alice, revelando as máscaras sociais de seus membros.

Então a morte devorou Cristiano e sua mãe não aceita isso. Fabrica um mundo ilusório – nele o menino continua vivo. Aretusa me contou e deixou-me assustada. Logo Evelyn, tão equilibrada... um pouco fria até. Com meu pai cada vez mais alheio, Bruno desnortado pelo sofrimento da mulher e pela perda do filho querido, Aretusa achou melhor fazermos uma reunião. (LUFT, 1982, p. 14)

Reunião de família pertence a uma trilogia de Luft, na qual se incluem os romances *As parceiras* (1980) e *A asa esquerda do anjo* (1981). Nestes romances, aponta Cilene Pereira, “[...] as relações familiares ganham destaque, assim como as trajetórias femininas. A trilogia é pautada em perdas, sobretudo das mulheres, que são alijadas de seus desejos e condicionadas à razão do outro, representante de uma dada autoridade” (PEREIRA, 2017, p. 166).

Mônica Wagner, na dissertação *Jogo de espelhos: vida e morte em Reunião de Família*, de *Lya Luft*, observa que *Reunião de Família* não foi o único título pensado por Luft. A autora avaliou outros três: “Jardim das Hespérides”, “Labirinto de espelhos” e “Jogo de espelhos”. Não optou por esses porque buscava algo mais simples, no qual o termo “reunião” significaria um “[...] ritual de passagem, para todas as personagens: da morte para a vida; da hibernação para o avesso” (WAGNER, 1997, p. 3).¹⁰

O título do romance aponta, já de saída, a ironia contida na narrativa, ao passo que, conforme percebe Kátia Fraitag,

O título da obra *Reunião de família*, encontra na palavra família o sentido oposto da união que se espera entre os entes. O romance faz um caminho inverso do esperado conforme indicado no título. O leitor pode esperar ler um romance em que há uma agradável (Re)união de uma família, no entanto se depara com a desestruturação da família e revelação de frustrações. (FRAITAG, 2014, p. 53)

O título, no entanto, sumariza o romance, visto que é no encontro familiar, marcado pontualmente na narrativa por meio do jantar entre seus membros, que se revela o desencontro entre todos. Conforme observa Cilene Pereira, “O termo reunião, aplicado ao romance (e à semântica familiar de modo bastante trivial – a forma como nos referimos à ‘reunião de

¹⁰ Para a autora, vida e morte seriam um par e não polos, por se tratarem de ideias complementares. Vida corresponderia, assim, ao avesso e a morte à hibernação das personagens da *Reunião de Família*. (Cf. WAGNER, 1997, p. 15).

família’), ganha, assim, um significado outro, de encontro quase casual entre os seres que se estranham [...]” (PEREIRA, 2017, p. 170). Pereira cita, a este propósito, o seguinte trecho do romance: “Apenas um encontro de família: mas sinto-me como se estivesse à beira de um lago, um rio, mirando a superfície calma. Nas profundezas, movem-se criaturas estranhas. Se as contemplar, ainda seria a mesma pessoa?” (LUFT, 1982, p. 15). Nesse sentido, ela observa que “Todas as personagens guardam segredos e memórias de uma violência que parecem esquecer, mas que emergem na tensão da reunião de família” (PEREIRA, 2017, p. 169).

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard estuda, por meio da topoanálise,¹¹ o espaço da casa, entendendo esta como “[...] nosso canto no mundo. Ela [a casa] é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo” (BACHELARD, 1978, p. 200). Para o autor, “Quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do **paraíso material**. É nesse ambiente que vivem os **seres protetores**” (BACHELARD, 1978, p. 202, grifos nossos).

Podemos notar nas expressões “paraíso material” e “seres protetores” a conotação positiva com que Bachelard configura à casa da infância, entendida como um lugar bom onde vivem indivíduos capazes de proteger e cuidar da infância dos seres que nela habitam.

No romance de Luft, a casa paterna, a casa da origem da protagonista, se dissocia da imagem positiva construída pelo filósofo como lugar de aconchego e proteção, na medida em que se relaciona à imagem violenta da família. Isso porque a família [assim como a casa que a representa] não é lugar de união e celebração, mas de desajuste ou de não reconhecimento, como aponta Pereira:

[...] a família não representa, no romance de Luft, o lugar de proteção; pelo contrário, é o espaço da opressão, do cerceamento e da violência do sujeito. Não por acaso, a cena clímax do romance, síntese de seu título, revela o aniquilamento de Renato, irmão de Alice, apequenado pela violência paterna e, agora, pela da esposa [...]. (PEREIRA, 2017, p. 171)

Em *Reunião de família*, a casa paterna como espaço social e psicológico é um aspecto de muita relevância, pois, através da caracterização que Alice dá aos móveis e cômodos, percebemos os sentimentos dela em relação a sua família e às lembranças que ela revive ao ter que retornar para a casa onde viveu sua infância e juventude: “Até o cheiro da casa mudou, tem cheiro de umidade, mofo. Tudo fechado, tudo escuro” (LUFT, 1982, p. 29). Ainda que a casa gere uma mesma sensação, a de desconforto, a casa mudou, tornou-se, na percepção da

¹¹ Segundo o autor, “Topoanálise seria [...] o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1978, p. 202).

protagonista, mais negativa: “Acho que estamos hipnotizadas pelo desespero de minha irmã; por toda a atmosfera desta casa” (LUFT, 1982, p. 100).

Osman Lins, no livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, aponta, no capítulo denominado “Espaço romanesco: conceito e possibilidades”, que “[...] o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta” (LINS, 1976, p. 47). Para o crítico, podemos entender o espaço em um romance como

[...] tudo que intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas tão coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero” (LINS, 1976, p. 72).

Antonio Dimas, em *Espaço e romance*, distingue espaço e ambiente, entendendo que “[...] o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1987, p. 20). Para Osman Lins, o ambiente seria construído por meio de uma ambientação, isto é, um “[...] conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente [...]” (LINS, 1976, p. 77, grifo do autor).

No caso da casa paterna em *Reunião de família*, este espaço é ambientado de acordo com a memória e a experiência bastante negativa da protagonista. Para Alice, a casa paterna, ao invés de ser um lugar acolhedor e de boas lembranças, é um lugar de opressão e da violência física e psicológica praticada por seu pai. Por isso, o espaço da casa do pai se dissocia tanto daquele projetado por Bachelard, caracterizado pelo autor como um lugar que “abriga o devaneio”, “protege o sonhador” e permite que este “sonhe em paz” (BACHELARD, 1987, p. 201), pois esta se relaciona à memória da protagonista relativa à figura paterna e ao modo de construção da família.

Alice, ao descer do táxi, em frente à casa paterna, demonstra hesitação em estabelecer o primeiro contato com a família: “Seguro melhor a sacola, a bolsa apertada debaixo do braço. Vou tocar a campainha, sem levantar mais os olhos, coração aos saltos” (LUFT, 1982, p. 22).

Em muitas passagens do romance podemos notar a violência física e psicológica sofrida por Alice e seus irmãos que, por várias e várias vezes, eram submetidos a tratamentos cruéis pelo Professor. Alice, ainda assim, afirma que ela e sua irmã Evelyn, apesar de tudo, eram menos castigadas pelo Professor que Renato: “[...] ele era a vítima preferida do Professor. Um menino feioso, dentuço, infeliz” (LUFT, 1982, p. 36).

Percebemos, no trecho acima citado, a sugestão de uma imagem idealizada dos filhos no imaginário do pai. Os homens também são vítimas do poder centralizado na figura paterna, já que, se ausentes as características projetadas pelo ideário masculino, costumam sofrer violência/violência simbólica. No caso de Renato, a descrição dá conta de um menino frágil, ainda mais fragilizado diante da figura imponente e violenta do pai.

Diante da reclamação da empregada Berta de que Renato urinava fora do vaso sanitário, sujando o banheiro, o Professor chama Renato e aplica-lhe uma lição cruel:

O pai pegou Renato pela gola da camisa, quase o arrastou até o banheiro, enquanto o chamava de porco, porco sujo, animal. [...]
No banheiro, Renato foi obrigado a se ajoelhar [...] meu pai ordenou:
- Sujou? Agora limpe com a língua!
O pai então pressionou-o com a mão poderosa e ossuda até esfregar seu rosto no chão.
Depois largou-o e deu-lhe um tapa. (LUFT, 1982, p. 36).

A cena acima aponta porque ter de lidar com a temerosa figura paterna outra vez é tão desconfortável para Alice, já que as lembranças de tudo que ela e os irmãos viveram na infância, sob a tirania do Professor, ainda estão guardadas dentro de cada um deles e reverberam em suas vidas adultas. Alice e seus irmãos nunca deixaram de temer o comportamento agressivo do pai:

Mas nunca deixei de ter medo do meu pai. Acho que todos temos. A um gesto mais brusco, afastamos instintivamente a cabeça, como para fugir daqueles tapas de antigamente. [...]
Renato comentou comigo que ainda hoje, **sempre que comete um erro, tem medo de ser castigado pelo pai.** (LUFT, 1982, p. 35, grifos nossos).

Retornar a esta casa é, portanto, uma experiência que gera, na protagonista, um grande mal-estar:

É apenas um fim-de-semana, não me canso de repetir. Mas tenho a sensação de que vou visitar um doente condenado, cujo rosto macilento terei de beijar, falando coisas banais, sem poder lhe anunciar a morte iminente. Sempre essa cumplicidade na mentira, quando o desejo seria dar o grande grito: quem somos afinal? (LUFT, 1982, p. 12, 13)

Percebemos, na citação acima, o grande desencontro da família de Alice e sua falta de identidade, perseguida ao longo do romance, mostrando que a família é constituída por meio da mentira: “quem somos afinal?”. Alice sente-se acuada, e a casa paterna é a grande responsável pelo incômodo: ter de retornar ao antigo lar traz à tona lembranças das coisas que vivera naquela casa e ainda a perturbam.

Elódia Xavier, no livro *A casa na literatura de autoria feminina*, aponta a existência de diversos tipos de representação de casas na obra de autoras brasileiras, tomando como

corpus narrativas publicadas a partir da segunda metade do século XX (seção “Ontem”) e no início do XXI (“Hoje”).¹² O estudo de Xavier indica a importância do espaço como categoria narrativa,¹³ aliado à construção da personagem, sobretudo na literatura de autoria feminina. Nesse caso, mais do que refletir sobre o espaço na literatura escrita por mulheres, interessa a ela pensar o espaço da casa, visto ter sido este tratado como um lugar feminino por excelência.

Xavier aponta que as casas “couraça”, que protege seus habitantes”, “exílio”, entendida como lugar de refúgio de personagens excluídos socialmente; “lar”, que representa segurança e lembranças positivas; “alheia”, onde a personagem não se sente acolhida; “revivida”, que está ligada ao espaço psicológico. (Cf. XAVIER, 2012, p.) podem ser observadas em romances de Luft como *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *Exílio* (1987), *A sentinela* (1994). A autora dá ênfase à obra literária de Luft, pois, segundo ela, “[...] nos romances de Lya Luft, a casa ocupa um lugar muito especial” (XAVIER, 2012, p. 70).

Dentre os tipos de casas analisadas,¹⁴ destacamos a “casa inóspita” e a “casa testemunha”, identificada à casa do pai da protagonista de *Reunião de família*, visto que é um

¹² O painel traçado pela pesquisadora é bastante grande, passando por autoras como Clarisse Lispector; Lygia Fagundes Telles; Rachel de Queiroz e Lya Luft (que produziram parte importante de suas obras ao longo do século XX), entre outras. São autoras analisadas referentes à produção publicada no século XXI: Leticia Wierzchowski; Lívia Garcia-Roza; Myriam Campello; Natércia Campos; Ana Maria Machado; Tatiana Salem; Cecília Prada; Adriana Lisboa; Elvira Vigna; Claudia Castanheira; Tatiana Salem Levy; Adriana Lunardi.

¹³ “Enquanto o tempo sempre foi privilegiado em estudos de crítica literária, o espaço não tem sido objeto de aprofundadas reflexões teóricas. E, no entanto, qualquer leitor crítico percebe o quão importante é o papel que o espaço exerce na narrativa, interagindo muitas vezes com os demais elementos da estrutura do texto. Atendendo a essa carência, o *Dicionário de Teoria Narrativa* [de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes] lhe dá destaque, enfatizando sua função: ‘O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam’.” (XAVIER, 2012, p. 17). Essa constatação é também feita por Antonio Dimas. A propósito da representação do espaço na literatura, o crítico, ao se debruçar sobre vários teóricos que estudam o espaço na criação literária, dentre eles Gaston Bachelard, George Lukács e Osman Lins, observa a falta de estudos relativos a essa importante categoria narrativa: “No quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do *espaço* ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1987, p. 6, grifo do autor).

¹⁴ São as casas observadas por Xavier: **casa jaula**, que aprisiona o morador pelo seu excessivo apego ao lar; **casa protetora** que dá proteção e ao mesmo tempo prende; **casa da infância**, que representaria o passado muitas vezes idealizado; **casa sonhada**, aquela que a personagem planeja ter e projeta nela todas suas aspirações; **casa castelo**, que mantém sua moradora isolada, presa por vontade própria na imponência de sua construção; **casa da prostituição**, que funciona como zona de baixo meretrício; **casa fortaleza**, símbolo de poder; **casa sedutora**, que contém mistérios em seu interior; **casa acolhedora**, que acolhe familiares e amigos em seu interior; **casa da espera**, onde suas personagens ficam sempre na aguardando familiares que saíram para longas viagens voltarem; **casa inóspita**, lar desagradável e cruel; **casa testemunha**, onde as personagens vivem dramas com seus familiares; **casa sobradão**, administrada por um patriarca; **casa demolida**, que rompe com o passado; **casa dessacralizada**, onde se desconstrói a ideia de sagrado; **casa ausente** aponta para desterritorialização do mundo moderno; **casa hospedaria**, que representa um lar provisório; **casa minada**, que não tem estabilidade e **casa irrecuperável**, que seria apenas uma lembrança de um tempo feliz e **casa relicário**, onde as lembranças são guardadas. (Cf. XAVIER, 2012, p. 31-157)

lar desagradável e cruel, onde as personagens vivem seus dramas familiares: “[...] é só uma velha casa, digo a mim mesma, aborrecida porque me sinto tão inquieta e triste aqui. Uma velha casa, um velho pai, uma velha empregada: que tem isso demais?” (LUFT, 1982, p. 45).

Anderson da Mata, no artigo “Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo”, concentra seus estudos na forma como a família é descrita e integrada nos romances brasileiros, comentando, inicialmente, dois romances do século XIX, *Iracema*, de José de Alencar, e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, constatando que

De mediação pacificadora, porém fundada no amor genuíno, na literatura indianista de Alencar, o casamento se transforma em mera convenção social na literatura finissecular, seja nessa obra de Azevedo, seja nos primeiros, e principalmente, nos romances finais de Machado de Assis, por exemplo. (MATA, 2012, p. 79)

Seu estudo perpassa romances do século XIX até chegar à análise dos romances atuais. Por meio de uma pergunta retórica (“como vai a família?”), ele dá início à sua reflexão, afirmando que se espera: “[...] que a resposta seja sempre positiva, pois as crises familiares dificilmente serão discutidas em público. Assim, resguardadas sob o manto do segredo, as famílias são matéria de literatura de fundamental importância desde o surgimento do romance, no século XVIII” (MATA, 2012, p. 77).

Mesmo que cada família possua suas configurações e regras particulares e individuais, é dentro dela que surgem as relações sociais. Segundo Mata, essa constituição familiar “[...] ganha força à medida que a burguesia se distancia dos pobres e miseráveis, fechando-se em seus núcleos familiares, ao longo do século XVIII” (MATA, 2012, p. 79).

A casa do pai de Alice, na qual se dá a reunião de família, é um ambiente que abriga indivíduos que nada têm em comum e que são obrigados a conviver por um final de semana: “Crescemos juntos; mas nos achamos tão distantes que às vezes esqueço de que somos irmãos. Nem com Evelyn tive grande intimidade. E na medida que saíamos da infância, enclausurávamo-nos em mundos diferentes” (LUFT, 1982, p. 66). Essa relação de desencontro talvez esteja ligada à própria formatação da família, que institui lugares sociais bem marcados para homens e mulheres, e que conferem a estes lugar de decisão.

Em “A era dos modelos rígidos”, a historiadora Carla Pinsky aponta que

O modelo de família propalado desde o início do século [XIX] ganhara bastante espaço em corações e mentes e era agora a grande referência: nuclear, com uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos (aos homens, a responsabilidade de prover o lar, às mulheres, as funções exclusivas de esposa, mãe e dona de casa) e baseada na dupla moral, que permite aos homens se esbaldar em aventuras sexuais ao mesmo tempo que

cobra a monogamia das esposas e a “pureza sexual” das solteiras. (PINSKY, 2012, p. 480, grifos da autora).

Apesar de o modelo mencionado pela pesquisadora estar associado ao século XIX, ele aponta para valores morais sobre os quais se assenta a estrutura familiar patriarcal, repercutindo com certo realce nos modelos familiares explorados pela ficção de Lya Luft, mesmo que estejam lá para serem alvo da desconstrução da narrativa de autoria feminina contemporânea.

Há, em *Reunião de família*, uma divisão bem marcada e delimitada dos papéis femininos e masculinos, dando à família base do romance o contorno patriarcal típico, no qual o poder é exercido pela figura masculina do pai, severo e intolerante: “Nosso pai, que fora dominador, fiscalizando constantemente a vida dos outros [...]” (LUFT, 1982, p. 31). Alice tenta imaginar como teria sido a relação conjugal de seus pais:

Quando fiquei noiva, tentava imaginar como teria sido o casamento de meus pais, uma ideia tão estranha, tão longínqua. Ter-se-iam amado? Nos braços da mulher, o Professor seria mais humano. Berta me dissera que minha mãe casara muito jovem [...] Como teria vivido com aquele marido severo? (LUFT, 1982, p. 33)

Podemos notar uma forte configuração patriarcal dentro da família de Alice, na qual as mulheres se casam cedo e, mesmo que não haja amor, há que se submeter ao poder do marido.

Durante a infância, a protagonista se recorda que eles eram controlados a fim de manter uma boa aparência de família para a sociedade: “Não ficava bem: essa era a sentença que regulava nossas vidas antigamente. O que as outras pessoas pensariam de nós, a família do Professor?” (LUFT, 1982, p. 43).

Alice aprendeu a se portar como dona de casa e a permitir que o marido controlasse os assuntos fora do lar: “Eu levarei minha vida comum, dona-de-casa, mulher que vive para a família, lida na cozinha, tira poeira dos móveis, anda na rua com sacolas de verduras [...] coisas perfeitamente normais” (LUFT, 1982, p. 124).

Carla Pinsky aponta as expectativas criadas em torno da mulher que, segundo a sociedade da época, era “[...] destinada a ser passiva e submissa, nada mais resta à esposa que se colocar sob a proteção do marido, a quem deve amar sem impor condições” (PINSKY, 2012, p. 486). Para a autora, essa oposição espacial de gêneros se dá pelo fato de que

Homem e mulher eram vistos como seres opostos, com palcos de atuação bem delimitados. O horizonte feminino não deveria ir além do mundo doméstico, o masculino estendia-se aos espaços públicos, ao mercado de trabalho, à política institucional. Embora considerados imprescindíveis, o certo é que a papéis masculinos e femininos eram atribuídos valores desiguais, levando o homem a ter mais poder. (PINSKY, 2012, p. 487).

A reunião familiar na casa paterna faz emergir em Alice desconforto duplo, pois ela não só tem de revisitar o pai e a casa e o que ambos representam, mas também por expô-la, retirando-a de sua “concha”:

Mas hoje sou obrigada a sair dessa concha: por um fim-de-semana, estarei na casa onde meu pai mora faz alguns anos, com minha irmã mais moça Evelyn, e seu marido. [...] Não gosto de sair de casa, detesto viajar sozinha e meu marido recusou-se a vir: afinal, disse, não era problema dele”. (LUFT, 1982, p. 11)

No trecho citado, podemos perceber a apreensão em Alice, gerada não só pelo desconforto existencial de ter que voltar à casa paterna, lugar de origem, mas também por ter de deixar a sua casa, ninho acolhedor que não traz novidades ou surpresas, e que não a leva ao passado. Ao mesmo tempo, temos indiciado a falta de cumplicidade marital.

Schnädelbach observa que o espaço da casa, no romance, é marcado pelo desajuste familiar, devido a essa desintegração do sistema patriarcal, que mesmo arruinado gera violência e traumas na vida das personagens que o vivem:

O mundo em que os personagens atuam é marcado por desajustes. O espaço onde estão inseridos os personagens é o interior da casa; as narrativas vão vasculhar o espaço agônico, limitador da instituição familiar patriarcal, palco dessa paradoxal experiência do ambiente da modernidade em permanente desintegração. É neste espaço em mutação que os personagens se defrontam com situações-limite, onde suas vidas estão quase sempre ameaçadas por acontecimentos inesperados, que num abrir e fechar de olhos, põem abaixo as aparências em que tudo se sustentava. [...] o mundo em que seus personagens atuam é marcado por desajustes e incertezas. (SCHNÄDELBACH, 2003, p. 40)

A única imagem adulta com a qual Alice convivera foi a de seu pai, que fora um homem distante e cruel. Alice aponta que “O Professor não era um pai de verdade, desses que chegam em casa ao fim do dia e a gente se alegra com sua presença; desses que pegam os filhos no colo; ou os levam para passear”. (LUFT, 1982, p. 20)

Em *Reunião de família*, Alice, Evelyn e Renato tiveram uma infância privada de amor; foram criados sem mãe. O pai, mesmo presente, comportou-se de forma muito violenta e rígida, desenvolvendo a insegurança dos filhos e, como consequência dessa educação pautada na carência afetiva, surgiram neles reflexos que perduram pela vida adulta, como a capacidade de mentir para se defender dos castigos do Professor: “[...] eu mentia e mentia para escapar; tapava uma mentira com outra, no fim já não sabia onde ficava a verdade, naquela trama de medos” (LUFT, 1982, p. 39).

A palavra “mentira” e suas derivações aparecem apenas nove vezes no romance, mas, durante a história surgem várias expressões que denotam o fingimento familiar em *Reunião de*

família, tais como “tudo falso aqui” (LUFT, 1982, p. 33), “dissimulada, mentirosa” (LUFT, 1982, p. 36), “mentindo, fingindo” (LUFT, 1982, p. 36), “você mente” (LUFT, 1982, p. 37), “fingir laços de afeto” (LUFT, 1982, p. 42), “não ter mais de representar” (LUFT, 1982, p. 42), “hipocrisia e traição” (LUFT, 1982, p. 42), “não podíamos ser leais” (LUFT, 1982, p. 42), “traindo” (LUFT, 1982, p. 52), “fingimos” (LUFT, 1982, p. 55), “farsa” (LUFT, 1982, p. 56), “finge” (LUFT, 1982, p. 65), “teatro” (LUFT, 1982, p. 79), “finge” (LUFT, 1982, p. 72), “inventou” (LUFT, 1982, p. 113), “expressão falsa” (LUFT, 1982, p. 114). Essa incidência do campo semântico “mentira” aponta que a família não é o lugar da verdade.

Relembrando as punições cruéis que recebiam do Professor, Alice arranjava nos livros uma espécie de fuga da realidade, que se equipara, na vida adulta, ao jogo do espelho:

Nossos castigos eram frequentes e cruéis: tapas, surras, horas sentados quietos sem licença de levantar nem para beber água. Podíamos ler, mas Renato e Evelyn não gostavam de livros; eu me refugiava na leitura, escapava para um tipo de liberdade que certamente meu pai nem adivinhava, ou me teria privado disso também. (LUFT, 1982, p. 35).

A personagem, aqui, revela a literatura em sua função humana maior, a de proporcionar a necessidade de fantasia inerente ao homem, como avalia Antonio Candido, em “Direito à literatura”: “Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. (CANDIDO, 1995, p. 242). Isso porque

[...] durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito –, como anedota, caso, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. (CANDIDO, 1995, p. 242).¹⁵

Notamos que Alice, durante sua infância, se apropria da fabulação, que, para ela, significava liberdade, a imaginação para escapar da realidade opressora em que o “Professor” os colocava.

Ser professor em sua própria casa significa, no contexto familiar, o exercício de seu poder: o Professor seria o dono da verdade, a autoridade máxima no recinto onde exerce suas

¹⁵ Candido observa a literatura como um direito universal e básico: “São bens incompressíveis não apenas os que asseguram sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e a literatura.” (CANDIDO, 1995, p. 241).

funções, como antigamente, em que os professores eram temidos e suas lições extremamente rígidas. Alice, ao se recordar de sua infância, aponta essa extensão da escola na casa em que vivia, sob a educação severa do Professor: “Nossa casa era a continuação da escola: deveres e castigos; medo de errar. Eu detestava a escola” (LUFT, 1982, p. 20).

Louis Althusser, em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, pontua que a Escola, um dos Aparelhos Ideológicos do Estado e das classes dominantes – os outros são Igreja e Família –, ensina “[...] as <<regras>> dos bons costumes, isto é, o comportamento que todo o agente da divisão do trabalho deve observar, segundo o lugar que está destinado a ocupar: regras da moral, da consciência cívica e profissional [...] pelas regras da ordem estabelecida pela dominação de classe”. (ALTHUSSER, 1980, p. 21, grifos do autor). Percebemos, ao longo do romance, que a casa paterna funciona como extensão da escola e que essas duas instituições (Escola e Família) operam da mesma forma dentro deste contexto: educar, humilhar, reprimir, ordenar, aprisionar, respeitar a ordem, subjugar, não discutir, etc. Duas instituições marcadas por valores semelhantes.

Segundo Carrijo, em *Reunião de família*, há “[...] um legítimo massacre físico em que o adulto marca na carne viva das crianças sua perversidade disfarçada de moralismo e educação” (CARRIJO, 2009, p. 189). O Professor pratica as agressões físicas, depois “da ‘má’ conduta infantil”, que são acompanhadas “[...] de uma agressão psicológica, pelo sadismo de quem surra aqueles para quem a memória já se fez esquecimento” (CARRIJO, 2009, p. 189).

Por vezes ele nos castigava por faltas que já tínhamos esquecido. Mais de uma ocasião apanhei à noite por um erro cometido de manhã; ou na véspera. Com a memória curta das crianças, levava surras por algo que já não lembrava ou de que não tinha certeza. De modo que me sentia constantemente merecedora de punição, pois não acreditava que, sendo meu pai, ele me batesse só por maldade (LUFT, 1982, p. 39).

Esse tratamento cruel, recebido na infância por Alice e seus irmãos, reverbera em seu interior, ficando claras, nessa passagem do romance, as consequências dessa criação violenta, quando a protagonista encontra seu irmão Renato construindo uma “arma secreta” para matar seu pai, na ânsia de acabar com a situação cruel em que eles viviam:

Como foi mesmo? Encontrei meu irmão num canto do pátio, construindo qualquer coisa com latas velhas e uns pedaços de pau. Era apenas um menino, doze ou treze anos. Perguntei o que fazia. Ele não era comunicativo, mas naquela tarde devia estar precisando muito de um cúmplice. Olhou-me e disse:

- É uma arma secreta.
- Arma para quê?

Ele hesitou. Avaliou-me com o olhar, eu era digna de confiança? Ninguém era, naquela casa. Qualquer lealdade desmoronava depressa ante a ameaça de uma surra, um castigo. Mas naquele momento confiou em mim:

- Para matar ele.

- Ele quem?

- O Professor. (LUFT, 1982, p. 84)

O medo do pai acompanha a vida dos três irmãos, também, pela vida adulta. Ao longo da narrativa, Alice nos vai revelando esse temor, ainda constante pelas reações violentas do Professor, que, em momento algum, ganha nome na narrativa, evidenciando a falta de sentimento entre ele e seus filhos: “Todos chamavam meu pai de Professor. Às vezes também o tratávamos assim, e ele nunca reclamou [...]” (LUFT, 1982, p. 20). Essa denominação, “Professor”, acaba por apagar qualquer índice da figura paterna, que passa a ser apenas uma função social. A figura paterna aparece morta na história, destituída de valor.

A forma com a qual Alice e seus irmãos se dirigem ao pai, sempre com a denominação de “Professor”, tem relação estreita com o espaço escolar. O erro é punido de várias maneiras, com castigos e reprovação (seja em seu sentido literal ou metafórico). A esse respeito, Althusser pontua que, na escola, “[...] (mas também na Igreja ou outros aparelhos como o Exército) ensinam <<saberes práticos>> mas em moldes que asseguram a sujeição à *ideologia dominante* ou o manejo da <<prática>> desta” (ALTHUSSER, 1980, p. 22, grifos do autor).

Nasce, ainda em criança, o medo do erro, que acompanha Alice pela vida adulta, quando “escolhe” construir um lar no qual a figura materna esteja, de fato, presente, na padronização do que ela acha que são os papéis femininos na família. Não tendo um modelo trazido de sua própria experiência, Alice reproduz um ideal feminino da maternidade e do papel conjugal. Seguindo um modelo estabelecido culturalmente, não há modo de errar, acredita a personagem.

O Professor, mesmo depois de velho, não se aproximou de sua família e nunca desenvolveu nenhum tipo de carinho por ninguém: “[...] não parecia fazer questão de aproximar-se de ninguém. Um cacto: ferindo-se nos próprios espinhos, sangrando para dentro, afastando quem desejasse amá-lo” (LUFT, 1982, p. 40). Os termos utilizados pela narradora, para caracterizar o pai, são importantes para marcar a figura paterna como inacessível (seca de amor) e ao mesmo tempo perigosa (capaz de fazer sangrar): “cacto”; “espinhos”. Alice demonstra medo do encontro inevitável com seu pai: “Ainda nem enfrentei meu pai: [...] olhos: lâminas frias furando a alma da gente, encontrando o menor grão de sujeira” (LUFT, 1982, p. 39).

No trecho acima, o pai vai ganhando outras conotações, sempre negativas: “olhos de lâmina”. O Professor é aquele que não admite o erro (“o menor grão de sujeira”); nasce daí a insistência de Alice de que não pode errar. Não errar significa, nesse caso, percorrer caminhos já traçados, aceitando o “destino de mulher”, projetando sua adequação a modelos estabelecidos culturalmente.

Assim, a casa paterna funciona como extensão da escola, onde os castigos e punições são praticados pelo pai/Professor, que desempenha função de agente castrador. Segundo Althusser,

[...] o que a burguesia criou como Aparelho Ideológico de Estado n.º 1, e portanto dominante, foi o aparelho escolar, que de facto substituiu nas suas funções o antigo Aparelho Ideológico de Estado dominante, isto é, a Igreja. Podemos acrescentar: o duo Escola-Família substituiu o duo Igreja-Família (ALTHUSSER, 1980, p. 62).

Nesse caso, o filósofo francês aproxima as duas instâncias de poder e de reprodução dos valores da classe dominante, a Escola e a Família, conforme ocorre na casa paterna de *Reunião de família*.

Além da violência física praticada pelo Professor, Alice e seus irmãos também eram submetidos à violência psicológica, contornada pelo “medo de errar”. Errar significa experimentar caminhos diferentes dos considerados corretos, porém na escola e na família, deve-se sempre seguir a ordem conhecida.

Um dos pontos mais importantes do romance se dá durante o almoço de domingo, na casa do pai, com a família reunida em volta da mesa. Renato é questionado pelo pai, com hostilidade, acerca dos negócios, respondendo que os mesmos vão “[...] mais ou menos” (LUFT, 1982, p. 81). Em resposta à fala de Renato, o Professor tem um sorriso superior. A imagem é suficiente para acender a fúria de Renato: “Um pai como o senhor acaba com a vida de qualquer um [...] – Acho que o senhor nos odeia – continua. – Odeia seus próprios filhos. Não sei como isso é possível, mas é verdade. O senhor nunca foi pai: foi carrasco” (LUFT, 1982, p. 81-82).

Encenando, agora adulto, a morte simbólica do pai, Renato confronta a autoridade paterna, dando vazão aos sentimentos represados por toda vida. É essa a primeira discussão que fará vir à tona todos os sentimentos reprimidos, desde muito guardados.

Mônica Wagner em seu estudo sobre *Reunião de família*, se baseia em dois conceitos que permeiam o romance, vida e morte, correspondendo, para ela, respectivamente aos termos “avesso” e “hibernação”:

A partir do desdobramento dessas duas forças em avesso e hibernação, principalmente, é possível perceber que as personagens participam de um jogo de espelhos/jogo de reflexos, no qual, através da memória, imagens rejeitadas começam a vir à tona, segredos familiares são revelados, provocando confronto entre as personagens. (WAGNER, 1997, p. 02)

A propósito da cena acima citada, Wagner afirma:

Esse segundo encontro em torno da mesa, diante do espelho rachado, difere-se consideravelmente daquela primeira reunião familiar, durante a refeição de sábado, à noite [...] Enquanto naquele jantar, Alice detectava a frágil presença do avesso, que começava a abrir vergões na hibernação – dominante até então – no almoço de domingo, esse avesso já conquista um espaço inusitado, inflando-se pela hibernação, trazendo à tona, uma dor há tempos contida. (WAGNER, 1997, p. 108)

Na primeira reunião, evidenciando esse fato, Alice afirma: “Tentamos segurar e tramar o fio de alguma conversa inofensiva, mas nossos pensamentos verdadeiros rastejam no chão, serpentes malignas” (LUFT, 1982, p. 57). Portanto, o momento do embate entre Renato e o Professor é o fator que realmente põe a nu todos os membros da família, sendo também uma espécie de renascer da personagem masculina que, durante toda sua vida, foi humilhada pelo pai, e, num ato de coragem, põe pra fora toda sua mágoa, revidando todos os maus tratos vividos na mão do Professor.

Alice preocupa-se com seu irmão, pois Renato sempre perdia as brigas que travava com seu pai. No entanto, pela primeira vez o Professor não reage: apenas encolhe-se como um “velho pássaro doente” (LUFT, 1982, p. 82), respondendo com a voz apagada: “Você sequer tem inteligência para inventar algo melhor” (LUFT, 1982, p. 82). Diante da situação, todos tentam agir naturalmente, e a protagonista hesita em encarar seu pai, pois o lado avesso de Renato ainda está presente na discussão:

Não tenho coragem de encarar meu pai. Renato ainda não terminou. Levanta-se da cadeira, vejo dois Renatos crescendo – o do espelho e o de fora; ambos assumem um espaço inusitado. Como um ator que entra em cena, tímido e inseguro, mas aos poucos recorda o texto, emposta a voz, abraça o público [...]. (LUFT, 1982, p. 83)

Por sua vez, o patriarca da família, longe de ser aquele tirano de antigamente, não reage, como aponta Wagner:

[...] o Professor, em sua hibernação, revela o avesso daquele que fora no passado: longe de ser “o eterno fiscal” (LUFT, 1982, p. 41), postura ereta, ares de militar, o pai de Alice está doente e senil; cheira a urina e sua roupa desalinhada já não é limpa. Sem autocontrole, o Professor apodrece em sua solidão. (WAGNER, 1997, p. 109)

Segundo Costa, “o Professor é a figura grotesca mais representativa da decomposição da família patriarcal” (COSTA, 1996, p. 89), pois está se desintegrando e acredita estar sendo comido por bichos. É comparado a um “velho pássaro doente” (LUFT, 1982, p. 41) e quase não sai do quarto. Quando quer alguma coisa bate com sua bengala no assoalho, exercendo ainda seu papel autoritário e opressor. Para Alice, o Professor se assemelha a um “enterrado vivo” (LUFT, 1982, p. 69). A expressão “enterrado vivo” denota justamente esse lugar paradoxal que o Professor, como elemento da ordem patriarcal, ocupa, pois, se por um lado, sua autoridade perde força com sua velhice (e seu estado sugere que o patriarcalismo está em destruição); por outro, ele ainda exerce opressão sobre todos, sobretudo Alice e Renato.

Renato continua o massacre ao seu pai ao insinuar a falta de sentimento do Professor pela mãe de seus filhos, afirmando que ela morrera de tristeza: “– Nem de nossa mãe o senhor gostava, ela morreu de tristeza, essa é a verdade. Era quase uma menina, e o senhor nunca lhe deu amor nem atenção. Ela preferiu morrer” (LUFT, 1982, p. 83). Podemos notar uma grande mágoa que Renato nutre pelo seu pai, devido ao tratamento violento dispendido aos filhos desde crianças. Ele tem vontade de se vingar, de externalizar todos esses sentimentos guardados dentro de si, portanto essa oportunidade de enfrentá-lo foi esperada por muito tempo, mostrando o lado avesso de Renato que, pela primeira vez, não se submeteu ao pai, não teve medo de encará-lo. Alice compara a todos, nessa cena violenta, a animais prestes a devorar o mais fraco, nesse caso, o Professor: “Somos feras encurraladas nesta sala, na moldura do espelho rachado que aceita essas imagens placidamente como se ocultasse no fundo coisas muito mais terríveis. Somos animais que se lançam sobre o mais velho, mais fraco, que antigamente os tiranizou; vão dilacerá-lo” (LUFT, 1982, p. 86).

O nome de Renato significa “renascido pelo batismo”, e, segundo Wagner, no contexto do romance, “[...] assemelha-se mais a um ritual de imolação, onde o filho *sacrifica* o pai com o objetivo de desafogar antigas mágoas, livrar-se da dor de nunca ter sido amado” (WAGNER, 1997, p. 111, grifo da autora). Depois de aliviar seu sofrimento através da discussão com seu pai, Renato vai em direção à janela: “Renato se vira, afasta-se da mesa, caminha vacilante até a janela, que ele abre num ímpeto. [...] Então solta um grande grito. Não pronuncia palavra alguma, apenas deixa fugir do peito a dor represada” (LUFT, 1982, p. 87).

Depois dessa discussão tão dura, o enfrentamento de Renato e seu pai, constatamos que o ambiente pesado da casa paterna não faz bem aos integrantes da “reunião de família”, pois este continua a ser o espaço da opressão que sempre fora. Logo depois desse embate

emblemático, todos os membros da família vestem suas máscaras convencionais novamente e seguem a vida como se nada tivesse acontecido: “Reagimos como se o mundo tivesse de girar no mesmo ritmo, sobre o eixo de sempre, quando na verdade se abriu um abismo voraz à nossa frente. Espantoso: conseguimos fingir, manter a cabeça acima do lodo, e ofegar; aos poucos até essa respiração se acalma” (LUFT, 1982, p. 87). A esse propósito, Carrijo afirma:

Mascarados pelas convenções familiares, pelo decoro e pelas hipócritas regras de boa convivência, os componentes da família têm muito a esconder entre si. Várias são as passagens, perpassadas pela imagem do espelho, em que a narradora denuncia essa prática comum do mascaramento do ser, da camuflagem do lado mais vergonhoso, mais reverso, mais insidioso de cada um. (CARRIJO, 2009, p. 262)

Ao longo do romance, percebemos a desintegração do poder patriarcal, por meio das personagens masculinas, todas inconsistentes, desintegrando-se ou à beira da loucura. A esse propósito, Elódia Xavier pontua que, em *Reunião de família*, as personagens masculinas acabam por ocupar um espaço distinto do de outros romances de Lya Luft, visto que

[...] a figura do pai tirano, caduco e senil, é emblemática. Renato, o irmão, Bruno, o cunhado, são seres amorfos, enquanto Cristiano, o menino morto depois de ter as pernas amputadas, último elo da cadeia familiar, pode ser visto como o **clímax da decadência patriarcal**. (XAVIER, 1998, p. 70, grifos nossos)

Essa decadência patriarcal se expressa tanto no topo da estrutura, o pai de Alice, quanto na morte de Cristiano: “[...] há tantos meses não vejo meu pai, que está cada vez menos lúcido. [...] Berta, a velha empregada, me contou que ele está começando a caducar. O duro e frio Professor agora é um velhote senil” (LUFT, 1982, p. 14). Podemos perceber que esta representação do professor significa, metaforicamente, a decadência do modo autoritário e patriarcal, que vai se tornando menos provável no mundo contemporâneo.

O Professor,¹⁶ o patriarca da família, longe de ser aquele que exercia seu poder sobre todos usando de autoritarismo e violência, agora no auge da velhice, afirma ser “comido por bichos”:

Os bichos... Faz tempo que anda com essa mania; começou dizendo que escutava um zumbido; no começo não se deu muita atenção. Nosso pai, que fora dominador, fiscalizando constantemente a vida dos outros, perdia a força; recolhia-se cada vez mais em si mesmo; nem com o neto parecia abrir o coração. Um velho ressequido e triste. Mas aquelas queixas foram se repetindo, zumbidos e dor, muita dor no ouvido [...] O Professor começou então a dizer que tinha insetos no ouvido, um ninho de insetos. (LUFT, 1982, p. 31)

¹⁶ A figura do Professor simboliza valores impossíveis de existirem no mundo contemporâneo. Lya Luft, através dessa personagem caricatural, simula a degradação desses valores. Luft já está apontando para uma quebra na escrita rumo à sua segunda fase (como visto no 1º capítulo).

- O senhor melhorou daquele zumbido que incomodava tanto? – pergunto para ser gentil mas logo me arrependo: crueldade fazê-lo pensar nesse problema. Ele responde que anda pior, bem pior. Tem insetos no ouvido, agora está certo disso.

– Mas, pai, se fossem insetos o médico haveria de ver e poderia retirar. – Tenho medo ou pena dele? (LUFT, 1982, p. 43).

Percebemos, na fala de Alice, que todo aquele medo que sentia do Professor de sua época de infância vai dando espaço para um sentimento de pena (ou vingança), devido à decadência do Professor. A protagonista afirma, em certo momento da narrativa, que ele está resgatando as consequências do que fora antigamente: “Entendo que ele se meteu por essa fresta escura, que o engole cada vez mais frequentemente. Antes de morrer, sente-se invadido por bichos” (LUFT, 1982, p. 43).

A condição decrépita do Professor é encarada por Renato (e talvez por Alice) como uma espécie de vingança tardia pela violência a que foram submetidos:

– Contaram-me que o senhor anda escutando ruídos. Bichos alojados nos seus ouvidos. Então os vermes estão comendo o senhor, antes da morte? Que coisa mais bem feita! – grita, de repente. – Que maravilha! O senhor ainda nem morreu e já está cheio de bichos? Quero que apodreça, ouviu? Que apodreça! (LUFT, 1982, p. 85)

A ênfase dada à palavra “apodreça” significa a intensificação na voz de Renato, demonstrando que os valores que a figura do Professor representa têm que acabar e esse mundo antigo está desmoronando e vai morrer.

A morte de Cristiano aponta também a ruína da cadeia patriarcal no romance *Reunião de família*, assemelhando sua desintegração à mesma ocorrida com o Professor:

Evelyn não se machucou muito; mas Cristiano teve as duas pernas esmagadas.

Depois de alguns dias precisaram amputá-las, uma depois da outra, logo abaixo do quadril.

Restou apenas um pedaço de menino. Viveu ainda algumas semanas, mas não resistiu.

Era o único filho de Evelyn¹⁷ (LUFT, 1982, p. 21).

Assim, o Professor e seu neto Cristiano seriam o início e o fim cadeia patriarcal presente no romance de Luft em questão, pois o patriarca aparece apodrecendo em seus devaneios e o seu neto, último sucessor, desintegra-se, sendo levado pela morte.

¹⁷ Dos filhos do Professor, Evelyn era a que mais se assemelhava ao patriarca, “a boca fina e dura. O retraimento um pouco frio. A obsessão de ordem e eficiência; a disciplina” (LUFT, 1982, p. 57). Evelyn assim como seu pai demonstra em seu comportamento que agora supostamente beira à loucura, a decadência do sistema patriarcal.

2.2. Alice e Alice no espelho

Alice, como narradora e protagonista do romance *Reunião de família*, é a personagem que marca a desconstrução da família, encenando sua ruína. Ela é uma dona de casa que parece acomodada a essa condição, na organização da vida de seus marido e filhos. O exercício dos papéis sociais de esposa e mãe, no entanto, são um meio encontrado pela personagem de constituir um mundo familiar distante do que vivera na casa paterna, com a ausência da mãe e sob o jugo de um pai violento e intolerante.

Essa composição da personagem, associada à ideia de falência familiar, leva também a uma reflexão sobre o modo como esta se violenta simbolicamente ao abdicar de seus sonhos a fim de representar um modelo familiar tradicional, conforme veremos a partir das considerações de Pierre Bourdieu (2012). A esse respeito, Katia Fraitag enfatiza a violência a qual Alice se submete para “[...] atender a padrões comportamentais exigidos [...] no ambiente familiar”, renunciando “aos seus desejos desde pequena” e “nunca [...] [lutando] para realizá-los. Assim, passou a viver uma vida de anulação, e substituiu seus desejos íntimos pela realização dos desejos dos outros: do marido e dois filhos” (FRAITAG, 2014, p. 13).

Regina Dalcastagnè em seu estudo “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”, lança seu olhar sobre o modo de representação da figura feminina e aponta a não representatividade da mulher em nossa literatura atual por meio das personagens:

Embora as narrativas se passem, em geral, nos nossos dias [...], a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas de casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas. (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 57)

Tal afirmativa endossa a figuração das personagens femininas de *Reunião de família* (Alice e Evelyn são donas de casa; Berta, doméstica e Aretusa, professora) que, em sua maioria, ocupam o espaço doméstico, isso porque, aponta Dalcastagné, “[...] a personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhe destina” (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 57).

Segundo Cilene Pereira, a “[...] narrativa brasileira recente, inclusive a escrita por mulheres”, “conserva” e “limita” a mulher “[...] no/ao espaço doméstico, não excluindo aí o reservado a uma sexualidade domesticada e domesticável” (PEREIRA, 2017, p. 168). A ensaísta chama atenção, no entanto, para o fato de que

Essa opção narrativa pode ser vista [...] como uma estratégia de desmascaramento, como ocorre no romance de Lya Luft [Reunião de família], ao apontar, via narração memorialística, o desdobramento de sua narradora em duas mulheres: a dona de casa adequada aos papéis estereotipados de subordinação; e uma outra, que não por acaso se revela no jogo de espelhos contido na trama. (PEREIRA, 2017, p. 168)

Podemos perceber, ao longo do romance, o surgimento de uma Alice cindida¹⁸ que, em vários trechos, reconhece sua legitimidade na outra: uma Alice má, que não se subordina a nada e a ninguém, uma mulher emancipada, livre: “[...] olho para o espelho. Vejo Alice feia, desganhada, cruel, e por trás dela outro rosto, borrado, mas está lá, no nevoeiro, um rosto que ri, ironicamente” (LUFT, 1982, p. 108). Desse modo, são projetadas várias imagens de Alice no espelho sempre dispostas a desmascarar todas as mentiras que Alice (a dona de casa), subordinada, vive em seu cotidiano no cerne de suas relações familiares: “Espio rapidamente meu reflexo no espelho, aquela não é a pacata dona-de-casa, é uma mulher má, cara cortada pela rachadura do vidro” (LUFT, 1982, p. 104).

Nelly Novaes Coelho aponta Alice como a grande responsável por denunciar as mentiras familiares e lançar ao chão as máscaras sociais de seus membros, ao mesmo tempo em que ela utiliza como defesa a configuração de uma família diferente em seu lar atual, na qual ocupa seu “confortável” papel de dona de casa:

É através desse personagem-chave [Alice] (ou dos pequenos *rasgões* que ela vai abrindo nas superfícies paradas...) que o leitor vai pressentindo os dramas ocultos que a ‘reunião de família’ vai fazer explodir como um tumor lancetado. E ao mesmo tempo em que tais *dramas* eclodem, vai também se tornando evidente o papel de refúgio, de âncora ou defesa que as tarefas domésticas assumem para a mulher. (COELHO, 1993, p. 232, grifos da autora)

Para Alice, mesmo que esse “destino de mulher” seja insatisfatório, é também um lugar de segurança, por ter seus papéis bem marcados e as “relações de gênero tão bem esquematizadas” como se fossem um roteiro a ser seguido. A reunião de família “[...] põe a nu os desejos reprimidos, que paradoxal e ironicamente, desencadeia, ou melhor, torna visíveis os conflitos” (XAVIER, 1998, p. 70) dos membros dessa família aterrorizada pela figura paterna, que, mesmo falida, impõe seu poder.

¹⁸ A dualidade de Alice a leva a ser uma personagem complexa, visto ser capaz de surpreender o leitor, pois “traz em si imprevisibilidade da vida, - traz a vida dentro das páginas do livro”, aponta Candido (1976, p. 63) a respeito desse tipo de personagem. O crítico baseia seu raciocínio a partir as considerações de Forster, que se debruça sobre os tipos de personagens construídos pelo romance, descrevendo dois grandes grupos: personagens planas (simples) e personagens redondas (complexas). Em seu capítulo denominado “As pessoas”, do livro *Aspectos do Romance*, Forster afirma que “o teste para uma personagem redonda [esférica na denominação de Candido] está nela ser capaz de surpreender de modo convincente [...]” (FORSTER, 1998, p. 75).

Em suas memórias, Alice se recorda que não possuiu em sua infância uma imagem feminina que pudesse ter como referência: “[...] Cresci sem mãe; sem avós, sem tias nem primas. [...] Nunca tive alguém perfumado e doce para me abraçar; para ajeitar meu cobertor na hora de dormir, ou contar histórias; para me dar conselhos” (LUFT, 1982, p. 20).

Donizete Batista, ao analisar o romance *Exílio*, de Lya Luft, em dissertação já citada, com o objetivo de demonstrar que os dramas femininos existentes na produção luftiana são decorrentes das imposições sociais ao gênero feminino, afirma que “o ‘lugar vazio’ é o elemento que permeia todas as obras de Lya Luft”:

[...] o sentimento de ausência materna é marcado, sobretudo pela paradoxal presença da mãe. É a presença fantasmagórica dessa mãe ideal, constituída em nossas subjetividades e insistentemente pregada pelos discursos hegemônicos, que vai aprofundar ainda mais o abismo em que se encontram as personagens luftianas. (BATISTA, 2007, p. 01)

Tendo Alice crescido sem um modelo feminino, a compreensão dos papéis da mulher passa pelo que viveu em casa, centrada na figura paterna e ditada por seu pensamento conservador e autoritário, no qual homens e mulheres ocupavam papéis bem definidos: “Sou uma mulher comum; dessas que lidam na cozinha, tiram poeira dos móveis, andam na rua com sacola de verduras, sofrem de varizes e às vezes de insônia” (LUFT, 1982, p. 13).

Ser uma mulher comum, para Alice, é atender a parâmetros construídos culturalmente pelo patriarcalismo, como ser uma boa mãe e uma dona de casa zelosa. Carla Pinsky reflete sobre este modelo de “mulher ideal”:

Embora circule pelas ruas, por conta de obrigações sociais e domésticas, atividades culturais e beneméritas, o lar é seu espaço privilegiado e a domesticidade sua razão de viver. Satisfeita ou submissa à sua condição, não procura mudá-la, mesmo porque sabe que os espaços públicos e o mundo da política são apanágio apenas dos homens. Mantém a virgindade até o casamento e depois de casada é fiel ao marido. Filha obediente, esposa submissa, mãe dedicada, é temente a Deus, virtuosa e recatada. E não faz nada que comprometa essa reputação. (PINSKY, 2012, p. 472)

O espelho aparece, inicialmente, na narrativa, quando Alice pensa no fato de ela e de seus irmãos terem crescido sem a mãe e as consequências disso na constituição de sua família. Visto que ninguém falava sobre a mãe, para Alice, sua figura se assemelhava a uma utopia, talvez um sonho: “Como ninguém falasse em nossa mãe, era como se tivéssemos nascido sem ela; desenraizados. Nossa família era então um espelho sem moldura. Inconsistente: um toque mais brusco, tudo se estilhaçava” (LUFT, 1982, p. 34). Segundo Mônica Wagner, “O primeiro e talvez mais importante espelho de todos nós é a mãe” (WAGNER, 1997, p. 118). Nesse caso, a família de Alice é, segundo a perspectiva da protagonista, um “espelho sem

moldura” (LUFT, 1982, p. 34). Na perspectiva de Gonçalves, em sua dissertação *Reunião de família, de Lya Luft – uma abordagem do espelho como estratégia textual*, “A mãe de Alice seria a moldura que poderia ter dado uma estrutura psicológica equilibrada a cada um, livrando a todos da dissimulação e da mentira [...]” (GONÇALVES, 2003, p. 48). A mãe de Alice poderia ser uma personagem de equilíbrio, já que a protagonista afirma, em suas divagações, que, se ela estivesse viva, traria segurança e amor para a sua família, tão carente de verdade nas relações vividas. Alice, tendo crescido com a falta do amor materno, “[...] encerra-se em si mesma, petrificando no espelho” (WAGNER, 1997, p. 121).

Nesse caso, é sintomático que parte da inadequação das personagens femininas de Luft seja associada à figura materna ausente-presente, que se transforma numa espécie de ideal perseguido, ajudando a construir a imagem paterna ainda mais distante. Esse “lugar vazio” é apontado por Alice, quando, depois de uma discussão com seus familiares, à mesa de jantar, todos se levantam e ela fica isolada com seus pensamentos: “Fico sozinha à mesa, fazendo bolinhas de miolo de pão. Vou ajeitando algumas sobre a toalha, este é o pai; esta é a Evelyn; aqui fica Renato; ali Aretusa, aqui Bruno; esta sou eu. Um lugar vazio, minha mãe” (LUFT, 1982, p. 121).

Tendo no pai uma figura temerosa, autoritária e severa, Alice e seus irmãos almejavam ainda mais esse amor materno, tão desejoso para Alice, que afirma que, quando menina, “carregava uma fotografia da mãe” e “chorava seguidamente” (LUFT, 1982, p. 35).

O espelho, sem dúvida, é o objeto de maior recorrência na narrativa: inicia e encerra o romance e aparece em todas as mais importantes passagens da obra. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o espelho representa “[...] a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência [...]” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 393):

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 396)

Isso significa pensar que, em *Reunião de família*, Alice muitas vezes funde-se ao espelho, pondo a nu sua alma. O espelho representa, no romance, quem ela e seus familiares são em seu íntimo, na sua essência, por isso todas as grandes discussões se dão na presença do espelho refletindo a verdadeira face de cada um.

A propósito do espelho e seus efeitos de construção no romance, Eugênia Gonçalves afirma que Lya Luft

[...] foi capaz de conectar os opostos, o verso e o reverso, a cópia e o simulacro, num processo de constante apreensão de uma realidade que constringe e atordoia. Sua estratégia narrativa auxilia a percepção de conceitos de verdade e mentira, verossimilhança, razão e loucura, assim como de relações variadas de identidade e alteridade. (GONÇALVES, 2003, p. 85)

Loriana Ferreira aponta que a imagem do espelho é recorrente em vários romances:

[...] aparecem variações como a outra do espelho – que se configura em *Reunião de família* ou em *Tigre na sombra* – representando o lado do “eu” das protagonistas que se mostram insatisfeitas com sua condição. As personagens se entregam ao jogo do espelho no qual criam uma personagem oppositora e sua metade, simultaneamente. Duas faces da mesma protagonista. (FERREIRA, 2015, p. 85)

Alice¹⁹ afirmava que, com o jogo de reflexos realizado em sua infância, seu avesso se tornava legítimo, pondo a nu uma Alice bem diferente daquela menina infeliz que ela julgava ser:

Mas tudo mudava no jogo dos reflexos: a gente sentava diante da outra e olhava... intensamente, com tamanho fervor, olhava e dizia: você é má, é louca, é suja, você mente... por isso está sempre de castigo, por isso leva esses tapas, por isso ninguém gosta de você. Aos poucos ela se transformava, espantoso como se transformava: arqueava de outro modo o sorriso, o olhar destilava malícia e ousadia, o rosto assumia beleza, era um desafio. (LUFT, 1982, p. 37)

Ao mesmo tempo em que a citação acima revela expressões de cunho pejorativo no emergir da outra Alice, tais como “má”, “louca”, “suja” e mentirosa; notamos o fascínio da protagonista por essa nova figura que surge no espelho, seu avesso, a partir do uso de adjetivos como “malícia”, “ousadia”, “beleza” e “desafio”.

Silvana Carrijo também lança seu olhar sobre as obras da escritora gaúcha,²⁰ com o objetivo de analisar o percurso panorâmico da obra literária de Luft, explorando, para isso, os símbolos, mitos e objetos recorrentes na narrativa da escritora. Carrijo aponta o duplo como o mito de maior recorrência nos romances luftianos, ilustrado pelas imagens

[...] do espelho, dos gêmeos, da sombra, os fantasmas e espectros, o duplo amoroso e a figura do andrógino simbolizam questões relacionadas ao mito do duplo e que concernem a problemáticas existenciais do ser humano, tais

¹⁹ O nome de Alice faz referência imediata à personagem Alice, de Lewis Carrol, visto que ambas vivem em dois mundos.

²⁰ Como *corpus* principal, a autora abarca os seguintes títulos, na categoria romance: *As parceiras* (1980), *O quarto fechado* (1984), *A sentinela* (1994), *O ponto cego* (1999), *O memorial de infância* *Mar de dentro* (2002) e o livro de crônicas *Pensar é transgredir* (2004). Para o *corpus* secundário foram eleitos os romances: *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *Exílio* (1987), os textos de reflexão intitulados *Secreta Mirada* (1997), *Histórias do tempo* (2000) e *Perdas e ganhos* (2003), que serviram de subsídio para a análise do *corpus* principal.

como as questões da identidade e da alteridade, da unidade e da multiplicidade do ser [...]. (CARRIJO, 2009, p. 359)

A respeito do romance em análise aqui, Carrijo afirma que “O espelho constitui um evidente mitema na constituição do romance luftiano *Reunião de família* e simboliza os conflitos de identidade vivenciados tão intensamente não só por Alice, a protagonista, mas também pelos outros componentes da família [...]” (CARRIJO, 2009, p. 261), como explicitado no caso de Renato e seus duplos, conforme descrito por Alice.

Em *Reunião de família*, Alice, desde a infância, realiza um jogo de espelhos como uma espécie de fuga da vida real. Ela brinca de não ser ela, mas uma Alice livre, dona de si, diferente da Alice submissa: “Eu brincava assim na meninice: de não ser eu. Não a coitada, filha daquele Professor a quem ninguém apreciava; mas a outra Alice – poderosa, incontestável” (LUFT, 1982, p. 15). Conforme aponta Lorian Ferreira, “A metáfora do espelho é a representação de uma realidade que pode ser uma realidade idealizada, um modelo. O espelho como elemento simbólico reflete o que verdadeiramente os sujeitos são” (FERREIRA, 2015, p. 88).

O avesso de Alice vai sendo esquecido ao longo de sua juventude e vida adulta. A narradora vai “[...] aos poucos perdendo a capacidade de jogar o jogo do espelho” (WAGNER, 1997, p. 121) e tornando-se “[...] uma dona-de-casa pacata e acomodada, moldada pelo desejo alheio” (WAGNER, 1997, p. 121).

Porém, ao ter que passar o fim de semana na casa paterna, lugar de desamor e conflitos, Alice lembra-se do jogo que praticava quando criança. E seu avesso acaba por emergir do mesmo modo como na infância. Na manhã em que vai viajar, olhando-se no espelho, ela começa a recordar o antigo jogo que realizava para fugir de sua realidade tão deprimente: “[...] recordei-me daquele antigo jogo, de que geralmente nem me lembrava. Parecia tão deslocado da minha vida de agora. O jogo: do tempo em que eu não era uma pacata dona-de-casa com filhos criados, mas uma menina sem mãe; que inventava o jogo para ser menos infeliz” (LUFT, 1982, p. 10).

Alice recorda que se sentava em frente ao espelho e encarava seu reflexo, até que sua imagem começava a distorcer-se, a perder seus contornos, surgindo uma outra figura no espelho: “Por detrás do reflexo familiar ia-se formando outro alguém. De início, sorrateiro; depois dominando tudo com seu poderoso olhar. Seu nome também era: Alice” (LUFT, 1982, p. 10).

Na manhã da viagem à casa de seu pai, a protagonista aponta o surgimento do seu avesso, antes adormecido, mascarado pela segurança da rotina doméstica: “Alice, a dividida:

foi assim que me senti esta manhã, um pouco aborrecida por ter de viajar” (LUFT, 1982, p. 10). Podemos perceber que o jogo do espelho é acionado a partir do momento que ela tem de sair de sua casa segura e passar um final de semana viajando.

É interessante apontarmos que a expressão “um pouco aborrecida” conota a cisão entre o desejo e a obrigação. Ir à casa do pai e à reunião da família é uma obrigação familiar, apontada pelo exercício de um papel social específico, o de irmã mais velha, que deve zelar pelo bem-estar emocional de um membro da família. Percebemos o desconforto da personagem em ter que sair de sua vida configurada: “Vivo tão encolhida no meu canto, entre minhas paredes, que qualquer desvio dos trilhos cotidianos me transforma” (LUFT, 1982, p. 103). Essa cisão é que dá vazão à sentimentos que estavam adormecidos em Alice devido sua pacata rotina, fazendo-a recordar-se do jogo do espelho, trazendo de volta a Alice do espelho.

Ao realizar esse jogo, compreendemos em Alice uma tentativa de fuga da realidade e de não reconhecimento de sua identidade, rejeitando o modo de vida que possui. O espelho revela, insistentemente, o embate entre a Alice do cotidiano, presa ao mundo das obrigações sociais, e a “Alice do espelho”: “Não estarei andando à beira do abismo, as úmidas asas movendo-se no casulo... O que aconteceria se eu aceitasse incondicionalmente os convites de Alice e me enfiasse com ela por seu caminho de lampejos?” (LUFT, 1982, p. 11).

Dentro de nossa ótica central de análise, a expressão “úmidas asas movendo-se no casulo” remete à evolução da borboleta que, antes de se libertar e poder voar, é um ser rastejante, representando a dualidade de Alice que vive sua realidade presa no “casulo” das obrigações sociais, enquanto a Alice do espelho no “seu caminho de lampejos” representa a liberdade almejada pela protagonista. Para Fraitag,

[...] olhar-se no espelho possivelmente representa para as personagens femininas uma afirmação da falta de identidade. A imagem [que a narradora vê no espelho] não condiz com a representação idealizada de si. Olhar a imagem refletida e não reconhecer-se faz parte do processo de rejeição da vida que possuem e conseqüentemente profunda idealização da vida que desejam. Assim, a falta de identidade sugerida pelo objeto, recorrente na narrativa, por meio do reverso da identidade feminina refletida num espelho, serve para representar esta duplicidade entre o *ser* e o *desejo de ser* reprimido num espaço delimitado que é a família. (FRAITAG, 2014, p. 49, grifos da autora)

Para Alice, a mulher do espelho é “outra”, aquela que ela gostaria de ser. Portanto, ela projeta nessa “outra Alice” todas as aspirações frustradas de sua vida real: “Ela: o contrário de mim, meu reverso. Sempre à espera, por baixo da superfície. Livre para detestar tudo o que, aqui fora, eu era obrigada a aceitar” (LUFT, 1982, p. 10). Na citação, fica nítida, não só a dualidade da personagem, que se afirma ao longo de toda a narrativa, mas também a forma

como se dá essa dualidade, visto que uma Alice encena a adequação ao mundo social, enquanto a outra, a do espelho, aponta a cisão de tudo isso.

Nesse caso, são marcados dois espaços sociais, o “aqui fora” revelado por um mundo contaminado por papéis e ações determinadas à mulher doméstica, circunscrita ao espaço da casa e de suas tarefas, conforme vemos em Alice: “É um alívio executar uma tarefa doméstica. Parece que sempre me salvei pelas coisas banais” (LUFT, 1982, p. 53). E o “por baixo da superfície”, associado ao mundo do desejo da personagem, que a permite “detestar” tudo que Alice, a dona de casa, encena tão bem.

A respeito dessa dualidade de Alice e o espelho, Ferreira afirma que

O jogo do espelho expõe um jogo duplo entre o Eu e o Outro, isto é a narradora e a outra do espelho. A duplicação de personagens, a narradora e a outra, sempre com comportamento em oposição, é comum na obra. Neste jogo de reflexo, a narradora é aquela que acata, enquanto por sua vez, a outra é aquela que insurge contra as regras. Neste jogo simbólico, ambas sucumbem às regras de família e da sociedade. (FERREIRA, 2015, p. 88)

Alice casa-se, ainda muito jovem, aos dezoito anos de idade, e procura constituir sua família dentro dos moldes tradicionais: “Por sorte casei-me com um homem menos exigente, que não é severo, apenas um pouco distante” (LUFT, 1982, p. 20). Ensinada a obedecer, de acordo com a criação paterna, figura extremamente rígida, a personagem reforça o lugar de submissão associado à mulher: “[...] fico feliz quando noto [que meu marido] que está contente comigo” (LUFT, 1982, p. 20). O bem-estar do marido, atestado pela preocupação da personagem, pode ser entendido como “a medida da felicidade conjugal”, advindo esta, conforme aponta Mary Del Priore, em seu estudo “Da modinha à revolução sexual”, de “um marido satisfeito” (DEL PRIORE, 2006, p. 291). Portanto, os ingredientes necessários para o sucesso do casamento seriam, desde o cuidado feminino com a casa e com os membros da família, bem resumidos na expressão “prendas domésticas”, como

[...] a reputação de “boa esposa” e de “mulher ideal”. Quem era essa? A que não criticava, que evitava comentários desfavoráveis, a que se vestisse sobriamente, a que limitasse passeios quando o marido estivesse ausente, a que não fosse muito vaidosa nem provocasse ciúme no marido. [...] A boa companheira integrava-se às opiniões do marido, agradando-o sempre [...]. (DEL PRIORE, 2006, p. 291-292, grifos da autora)

Portanto, “o palco de atuação” de Alice é sua casa, onde exerce suas funções de mãe e dona de casa, e, mesmo não satisfeita com esses papéis a ela destinados, obriga-se, por convenção social, a aceitar sua condição e se subordinar a essas imposições, ainda tão enraizadas nos discursos modernos.

A propósito do modo como Alice está condicionada ao exercício dos papéis tradicionais femininos, é possível pensarmos no conceito de “violência simbólica”, conforme tratado pelo sociólogo Pierre Bourdieu. No livro *A dominação masculina*, Bourdieu examina o inconsciente androcêntrico e as relações entre os sexos na sociedade Cabília, norte da África. A pauta de seu estudo sociológico consiste em analisar a dominação masculina.

A organização sexual e de gênero baseia-se no sistema patriarcal de nossa sociedade, que centralizou o poder no homem. O patriarcado é uma definição ideológica que prega a superioridade do homem na sociedade, em que ele detém o poder sobre as mulheres, que são inferiorizadas e subjugadas pelo seu poder. A esse respeito, Bourdieu pontua:

Se a unidade doméstica é um dos lugares em que a dominação masculina se manifesta de maneira mais indiscutível (e não só através do recurso à violência física), o princípio de perpetuação das relações de força materiais e simbólicas que aí se exercem se coloca essencialmente fora desta unidade, em instâncias como a Igreja, a Escola ou o Estado e em suas ações propriamente políticas, declaradas ou escondidas, oficiais ou oficiosas [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 138)

Nesse caso, voltando à ideia de Althusser, a Família funciona com um aparelhamento do Estado no que diz respeito às estratégias de dominação impostas pelas classes dominantes, estendidas estas para outras frentes de poder como Igreja e Escola, as quais legitimam o poder masculino e econômico e sua dominação.

A essas relações de dominação vistas como aceitáveis e naturalizadas, Bourdieu denomina “violência simbólica” que, segundo ele, seria aquela caracterizada por uma “[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. (BOURDIEU, 2012, p. 8). A esse propósito, Bourdieu explica que a “violência simbólica” ocorre

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, de *reconhecimento*, de submissão. (BOURDIEU, 2012, p. 22, grifos do autor)

Bourdieu explica que para que esse tipo de violência exista é necessária uma relação entre dominantes e dominados, na qual o dominado toma o discurso da dominação para si, incorporando-o como natural.

No caso da “violência simbólica” associada à questão dos gêneros, Bourdieu chama a atenção para o fato de que

[...] as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2012, p. 45)

Alice, durante o romance, deixa clara a internalização do discurso androcêntrico, tomando como natural seu papel de dona de casa submissa e acreditando que sua obrigação é ser uma boa mãe e esposa. Quando tem que sair de casa por um final de semana, teme pelo lar sem sua presença para a ordenação:

Sinto uma aguda saudade de minha casa. Meu marido e meus filhos estarão requentando sobras do almoço que deixei preparado desde ontem? Meu marido detesta comida esquentada; mas como não come senão pratos que eu mesma preparo, e não gosta de restaurantes, não havia outro jeito neste fim-de-semana. (LUFT, 1982, p. 103)

Na realidade, Alice parece saber dessa divisão de papéis ao qual é submetida. Ela, justamente, o faz para encontrar uma (im)possível harmonia em sua vida. Nesse sentido, ela faz um movimento consciente. Uma ordem desesperada, pois não encontra (ou não sabe, ou não tem coragem de romper com a ordem estabelecida) outra maneira de construir uma vida harmônica.

Bourdieu considera arbitrária essa oposição de gêneros que coloca o homem em uma posição superior à da mulher, pois é baseada em razões de distinção biológica. Essa divisão deve-se ao fato de o homem possuir estrutura corporal diferente da feminina, ter ereção e ocupar posição de domínio no ato sexual: isso lhe confere poder, designando-o como forte, viril. Há outras metáforas que o diferenciam pela sua estrutura corporal: ele seria, assim, alto, seco e fora (público), enquanto a mulher, baixo, úmido, dentro (privado), etc. (Cf. BOURDIEU, 2012, p. 23). Esses esquemas de divisão naturalizam esses traços que distinguem homem/mulher e consagram essa ordem estabelecida entre gêneros. Bourdieu salienta que

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2012, p. 17, grifos do autor).

No romance *Reunião de família*, vemos, em várias passagens, a naturalização da rotina doméstica na vida de Alice, o modo como ela traz pra si todas as responsabilidades do lar e o cuidado com o marido e filhos, achando extremamente normal a divisão de papéis sociais: “Eu levarei minha vida comum, dona-de-casa, mulher que vive para a família, lida na

cozinha, tira poeira dos móveis, anda na rua com sacolas de verduras, às vezes sofre de insônia, coisa perfeitamente normal”. (LUFT, 1982, p. 124).

Esta atitude decisiva de Alice, ao dizer “levarei minha vida comum”, é uma decisão consciente. É um desejo de domar os problemas da vida, da existência. Porém, a insônia, nos revela o contrário: um ser perturbado. Mais uma vez vemos um ser cindido entre o jogo de aparência *versus* essência.

O conceito de “violência simbólica” de Bourdieu, está associado ao de ideologia, pois, em ambos, o poder é exercido através da introjeção de comportamentos, sendo naturalizado seu discurso por parte do dominado. Segundo Marilena Chaui, a ideologia é “[...] é um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados” (CHAUI, 2016, p. 86).

Neste sentido, Althusser observa que a ideologia é exercida, principalmente, pelo poder econômico e pela organização de uma superestrutura e uma infraestrutura. Ele aponta como o Estado apoia a ideologia das classes dominantes. Retomando os argumentos do filósofo, são denominados Aparelhos Ideológicos de Estado “[...] um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas” (ALTHUSSER, 1980, p. 43), tais como Igreja, Escola e Família, que “[...] funcionam de modo massivamente prevalente *pela ideologia*, embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica” (ALTHUSSER, 1980, p. 47, grifo do autor). Desse modo, as pessoas que sofrem a influência da ideologia dominante, através dos AIE (Aparelhos Ideológicos de Estado), tomam para si o discurso que nelas é introjetado por entenderem que esta é a ordem natural das coisas.

De acordo com Katia Fraitag, “[...] a denúncia da personagem [Alice], que inicia pela falta de identidade de si mesma, integra na narrativa um ápice maior: denunciar a desintegração da família. [...] A personagem passa a declarar que nada na sua vida é o que parece, nem sua família” (FRAITAG, 2014, p. 52): “Que grande farsa representamos diante do espelho [...] estamos decadentes; estamos podres. Novamente tenho vontade de chorar” (LUFT, 1982, p. 56). Para Maria de Medeiros Costa, “As imagens refletidas no espelho vão revelar a ‘mentira’ das relações familiares” (COSTA, 1996, p. 65).

A primeira menção ao espelho é feita logo no início do romance, em suas primeiras linhas, sugerindo já a cisão entre o desejo de Alice e sua subordinação à vontade de outrem, no caso, o marido:

– Você acha que um dia a gente podia mandar colocar um espelho grande aqui na sala? – perguntei a meu marido antes de sair, remexendo na bolsa para ver se pusera tudo ali, dinheiro passagem de ônibus. Minhas mãos estavam frias.

– Espelho grande? Para quê? – Ele me encarou por cima dos óculos, baixou o jornal. Logo ia dormir a sesta, apenas esperava que eu saísse. Era tarde de sábado. Parecia admirado; acho que nunca me vira ter ideias extravagantes, devia considerar aquilo uma extravagância.

– Nada – respondi, já arrependida. – Foi só bobagem minha, uma vez li que dá impressão de mais espaço. A sala é pequena... – A sala é ótima assim. – Ele voltou a ler, ajeitou o jornal.

– Claro. Claro. Você tem razão... (LUFT, 1982, p. 09)

A cena não só nos revela a autoridade marital na formatação do desejo de Alice e a cisão existente entre as vontades dos dois, como o fato de que decisões da organização espacial da casa não são reportadas à mulher, como seria esperado no caso de uma família tradicional, como a construída pela narradora. Nesse caso, mesmo as funções de organização do lar são destituídas de Alice, que precisa se submeter à razão masculina.

Este trecho mostra que Alice não está confortável em sua casa, embora o marido esteja. Por isso, ele não vê necessidade de mudanças. Mesmo que ela tenha buscado este tipo de vida, ela tem medo de romper com essa suposta harmonia de um lar patriarcal. Podemos perceber que o conforto do lar de Alice é unilateral por ser apenas de ordem masculina.

Um dado importante na cena diz respeito ao fato de que o objeto de desejo de Alice deve ser comprado e, para isso, é necessário o dinheiro do marido, provedor da família. Mary Del Priore, a respeito dessa atribuição masculina em relação à família, aponta como esta foi assegurada pelos códigos civis brasileiros, ao postular a distinção entre os gêneros no que se refere ao casamento, visto que

[...] a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido. Complementaridade de tarefas, sim. Igualdade entre homem e mulher, nunca. Ao marido, cabia representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. [...] A ela cabia a identidade doméstica; a ele, a pública. (DEL PRIORE, 2006, p. 246)

Alice, ao longo do romance, revela seus medos disfarçados e submersos até então pela sua rotina doméstica. Sua casa é configurada de maneira diferente da casa paterna, sugerindo à personagem mais segurança: “[...] o medo subia pelas minhas pernas, medo das coisas ruins que aconteciam fora das minhas paredes e me ameaçavam” (LUFT, 1982, p. 74).

A ordem doméstica é uma carapaça que ela usa para se proteger do mundo caótico e em desacordo com os seus desejos e sonhos. Esta ordem procurada pela personagem é uma

busca consciente. Alice é uma personagem movida pelo medo. É um indivíduo “encouraçado”, rígido, assustado e aprisionado.

O lar atual de Alice, onde ela reside com seu marido e seus dois filhos adolescentes, mesmo com essa configuração mais segura, na perspectiva da narradora, também aponta para um distanciamento familiar. Segundo Pereira,

Mais do que laços parentais, constituídos por meio de obrigações e convenções sociais, a família, no romance de Luft, “passa a ser mais um ajuntamento provisório de indivíduos com interesses comuns, que propriamente um bloco fechado, do qual o sobrenome (ou nome de família) representaria o conjunto” (MATA, 2012, p. 79) [...]. (PEREIRA, 2017, p. 170)

Alice afirma que o marido é um homem bondoso, “apenas um pouco distante” (LUFT, 1982, p. 20), e seus filhos, já criados, “distraídos” (LUFT, p. 17), o que evidencia essa fragilidade nos laços familiares existentes também em seu lar atual.

Alice não expressa amor por seu marido, que, na narrativa, não ganha nome em nenhum momento. Talvez essa ausência de nomeação esteja associada, para a protagonista, ao exercício de sua função social apenas, visto que o casamento equivale a uma espécie de fuga da casa paterna, uma chance de configurar um mundo no qual projetaria seu ideal de família estruturada e “feliz”. Notamos, aqui, a consciência que Alice tem da organização da família e do casamento, reservando a si mesma um lugar secundário, mas fundamental para que essa estrutura exista.

Segundo Del Priore, o casamento seria “[...] mais um lugar de respeito do que prazer” (DEL PRIORE, 2006, p. 255). Alice aponta seu casamento sem prazer ao longo do romance, demonstrando como era sua relação com o marido:

Doce como nunca fora com meu marido, que agora me procurava raramente e sem emoção; desde o começo a gente se acostumou a não ter grandes ardores, e eu preferia assim. Achava meio esquisito aquele homem um pouco gordo, calvo, dizendo e fazendo coisas desajeitadas e brutais. Preferia vê-lo ao meu lado, de chinelo, lendo jornal [...]. (LUFT, 1982, p. 118)

Alice, aceitando seu “destino de mulher”, configura seu casamento baseado nos preceitos da sociedade patriarcal, em que a mulher tem a responsabilidade de gerir um lar saudável e feliz e que o amor deve ser domesticado. Portanto, o “amor” que ela sente pelo seu marido deixa clara a subordinação e a falta de sentimento verdadeiro, transformando o casamento em mera convenção social.

Ronaldo Vainfas, em *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*, tece um panorama histórico das relações conjugais da sociedade, pautada na relação entre sexualidade

e cristianismo, observando normas e regras homogêneas que formam esse código de conduta a ser seguido por todos os membros da comunidade.

Vainfas descreve as regras da moral cristã com base nas ideias de Paulo, que deu surgimento ao ideal cristão de virgindade que se dirigia às mulheres, recomendando-as que permanecessem virgens “[...] não tocar, não ver e comer pouco, e só alimentos que deixassem o corpo frio e seco: eis a receita para que a mulher mantivesse a carne incorrupta e a alma pura” (VAINFAS, 1986, p. 38). Desde a criação da moral cristã, as regras, basicamente, eram feitas para a domesticação sexual da mulher. Ao homem apenas era lembrado que o casamento era melhor que a fornicção, mas se ressaltavam as “desavenças da vida conjugal, as injúrias e tagarelices da mulher, a provação de coabitar com uma esposa” (VAINFAS, 1986, p. 10). Essa pregação misógina não colocava em questão o desejo do homem.

No ano de 451, o concelho da Macedônia considerava a “virgindade, o verdadeiro casamento” (VAINFAS, 1986, p. 10), símbolo da união entre Deus e os homens. O casamento era uma concessão e não um sacramento aos olhos da Igreja no primórdio dos tempos, usado apenas para evitar imprudências. O casamento oscilava entre “[...] as noções de ‘mal menor’ e ‘pior dos bens’, [sendo] [...] tolerado, admitido e até, palidamente admitido” (VAINFAS, 1986, p. 21). Dentro da castidade masculina, surge a imagem de uma mulher culpada pelos desejos que os homens não deveriam sentir, os monges celibatários a denominavam de diabólica e que sua imagem deveria ser “execrada do espírito” (VAINFAS, 1986, p. 16). A única imagem que regenera a mulher era a virginal, da mulher sem sexo.

A Igreja, para não perder adeptos que não queriam viver virgens, baseada na moral estoica traduzida para o cristianismo, enfim, sacraliza o casamento. Porém, havia várias normas impostas pela Igreja no tocante à intimidade entre os cônjuges no casamento: a mulher teria que se portar como uma virgem de segunda categoria, o sexo seria exclusivamente para a procriação e sentir desejo era considerado pecado. Esse modelo “triunfou nos séculos XII e XIII. Impôs-se ao clero o celibato, e aos leigos – nobres ou camponeses – impôs-se o **casamento monogâmico e indissolúvel**” (VAINFAS, 1986, p. 36, grifos nossos), tornando a Igreja poder supremo no Ocidente.

Como forma de manter a continência dos cônjuges no casamento, foram instituídas regras a serem seguidas para um casamento de acordo com os preceitos da Igreja, separadas em três grandes eixos fundamentais:

- “1) a imposição da relação carnal como algo obrigatório no casamento, sem a qual ele não teria sentido; 2) a condenação de todo e qualquer ardor na relação carnal entre os cônjuges, quase sempre entendido como ‘excesso’ ou, às vezes, como prática antinatural; 3) a minuciosa classificação dos atos

permitidos ou proibidos, tendo em vista a função procriadora da *comixtio sexus*. (VAINFAS, 1986, p. 37)

Ao homem era dado o direito de iniciativa ao sexo; ao contrário da mulher, que poderia, sutilmente, dar pistas da vontade do ato carnal, o que demonstra, em todo o conjunto da moral cristã, a submissão da mulher perante o homem, que reverbera até hoje. Mulher submissa ao desejo do marido: esse é o modelo triunfante de casamento: “[...] o esposo é a ‘cabeça da mulher’, e deve decidir por ambos o momento adequado para o ato carnal...” (VAINFAS, 1986, p. 49). Ato carnal esse que, segundo Jerônimo, deveria ser “[...] quase desencarnado: os movimentos do ato deveriam ser discretos, controlados, e neles não podia intervir a paixão” (VAINFAS, 1986, p. 42). Em nome da reprodução tolerou-se o desejo, mas se vigiou o prazer; a cópula tinha apenas uma função: a procriadora.

Historicamente, explica-se a submissão da mulher ao poder marital, à continência, ao sexo domesticado, resumido como “destino feminino”. Alice é um exemplo de mulher condicionada a todas essas exigências que, segundo a Igreja e a sociedade, são responsáveis pelo sucesso do casamento e a comunhão com Deus.

Alice, ao mirar no espelho, nos aponta a aceitação de seu destino e de seu papel de submissão, diante de seu lar moldado pelas imposições de uma sociedade patriarcal:

Estreitei mais os olhos, avaliando detalhes deste rosto: mais um pouco serão cinquenta anos. A essa altura, o pior passou: as dúvidas, as inquietações, encobertas pelas paradas águas da rotina. Sou apenas uma dona-de-casa, vida exclusivamente doméstica, marido e dois filhos que já são quase homens e nunca me deram preocupação. (LUFT, 1982, p. 11)

Essa citação pode se relacionar à anterior, no que diz respeito ao casamento “morno” sexualmente entre Alice e o marido. Alice é uma mulher de quase cinquenta anos. Estamos lidando um casal mais velho, com filhos já crescidos, e, parte dessa rotina amorosa, pode ter relação com isso. Na fala de Alice, notamos o mito materno de ordenação familiar: na tentativa de possuir o lar “perfeito” aos olhos da sociedade, ela afirma que os filhos nunca deram trabalho para ela. Mas, na realidade, é sabido que filhos sempre dão e darão preocupação.

Entender a trajetória feminina de Alice, em *Reunião de família*, corresponde a vê-la como esse tipo feminino que se subordina, aceitando ser controlada pelo pai (primeiro) e pelo marido (depois de seu casamento): “Troquei de dono quando me casei, fui para um proprietário menos exigente, menos violento – mas meu dono” (LUFT, 1982, p. 110). Isso porque, como destaca Cilene Pereira, a estrutura patriarcal convencionou o desempenho feminino atrelado à subordinação e à resignação:

[...] das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das resoluções inquestionáveis da autoridade masculina. Essa autoridade foi assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, no qual o homem (chefe de família) exercia seu poder regulador e disciplinador sobre todos os subordinados. (PEREIRA, 2011, p. 96)

Na citação do romance acima, a ideia de posse masculina é bem nítida, reportando à figura feminina como algo/objeto que pertence ao mundo dos homens. Por mais que a fala da personagem possa sugerir aceitação deste estado (e uma das Alices aceita isso), ela aponta, também, consciência sobre a posição feminina na esfera familiar, reduzida a um elemento secundário, em razão de sua história de sujeição, mas fundamental para a emergência do que podemos chamar de manutenção da “paz conjugal”, da ideia de que

A felicidade conjugal nasce da compreensão e da mútua solicitude entre os esposos. Em uma união feliz, os cônjuges se complementam, porque cada um tem o seu papel definido no casamento. E de acordo com esse **papel natural** chegamos a acreditar que cabe à mulher a maior parcela na felicidade do casal; porque a natureza dotou especialmente o espírito feminino de certas qualidades sem as quais nenhuma espécie de sociedade matrimonial poderia sobreviver bem. Qualidades como paciência, espírito de sacrifício e capacidade de sobrepor os interesses da família aos interesses pessoais. (O CRUZEIRO apud DEL PRIORE, 2006, p. 291, grifos nossos)

Podemos perceber que isso não ocorre em *Reunião de família*. Não há felicidade alguma, mesmo com os comportamentos protocolares. Há infelicidade e fingimento, pois Alice, em busca da configuração “perfeita” de seu lar, abdicou de suas vontades, para se submeter à vontade de seu marido e filhos: “Todos são meus donos, até meus filhos [...]” (LUFT, 1982, p. 110).

Com o casamento, Alice afirma a renúncia de suas aspirações da meninice, abrindo mão de si mesma, do que ela almejava, em prol de uma fuga das mãos severas do Professor e de uma constituição familiar diferente do que vivenciou na sua infância. “Desisti de estudar, resolvi ser uma boa dona-de-casa” (LUFT, 1982, p. 35).

Tendo renunciado a todos seus sonhos e desejos de infância,²¹ a protagonista revela sua insatisfação, associada a uma “antiga vontade de morrer”:

Quero morrer. Sinto uma vontade de morrer, e descubro que essa vontade não é nova, é antiga, muito antiga. Quis morrer dezenas de vezes, lidando na cozinha, carregando a sacola de compras, lendo sozinha na sala, vagando pela casa de madrugada quando tinha insônia, escutando meu marido roncar, ouvindo o ruído de sua mastigação, aguentando as brigas de meus filhos e disfarçando a dor quando me chamavam de velha. (LUFT, 1982, p. 109)

²¹ “Aos dezoito anos casei-me e fui construir a minha vida com aquele que fora meu primeiro namorado [...] Desisti dos planos de estudar, resolvi ser uma boa dona-de-casa” (LUFT, 1982, p. 35).

Esta citação evidencia que, mesmo com comportamentos protocolares, não é possível encontrar a felicidade, muito pelo contrário: ao analisarmos o trecho citado, percebemos o uso dos verbos, todos no gerúndio (“lidando”; “carregando”; “lendo”; “vagando”; “escutando”; “ouvindo”; “aguentando”; “disfarçando”), construindo a sensação de ação em processo, mas refletindo uma continuidade circular, se pensarmos nos complementos verbais, quase todos relativos à função doméstica: “lidando na cozinha”; “carregando a sacola de compras”; “escutando meu marido roncar”; “ouvindo o ruído de sua mastigação”; “aguentando as brigas de meus filhos”, etc. Essa construção sintática marca dois aspectos importantes: em primeiro lugar, o cotidiano de Alice como dona de casa; em segundo, uma espécie de progressão nos afazeres domésticos, eclodindo em duas formas verbais denunciadoras, “aguentando” e “disfarçando”, que revelam o desencontro de Alice com aquele universo e, portanto, a outra Alice, a que aparece, frequentemente, no espelho.

A morte equivale, assim, à cessão de todo este mundo familiar, construído pela narradora em oposição ao mundo paterno, revelando que ambos não se sustentam, pois levam a insatisfações e frustrações femininas, condicionadas à própria lógica organizadora da sociedade, centrada na figura masculina, como apontado por Bourdieu, e na divisão de espaços e funções sociais. Nesse sentido, “Mais do que a imagem dupla da personagem, a narrativa revela o desajuste entre a fala de Alice, consciente de sua adequação aos padrões femininos ligados ao lar, e seus desejos íntimos, o de subverter a ordem estabelecida” (PEREIRA, 2017, p. 168).

No romance, Alice é colocada em uma função de denunciante a partir do momento em que surge como protagonista de uma vida inferiorizada, questionando os valores tradicionais marcados dentro do lar, extensão de uma sociedade patriarcal que condena a mulher a papéis domésticos. A vida, segundo Alice, é inventada, uma farsa que ela é obrigada a manter em nome das convenções sociais, mas que, ao mesmo tempo, a protege e dá segurança. “Tudo fantasia. Mais tarde habituei-me à minha vida doméstica e segura; fora dela, fico desamparada. Como um bicho que, despido da casca, expõe um corpo viscoso e mole, onde qualquer caco de vidro no chão pode penetrar, liquidando essa vida rastejante” (LUFT, 1982, p. 15).

Voltando à ideia de Elódia Xavier sobre os tipos de casa, a casa onde Alice vive com seu marido e filhos, apesar da superficialidade das relações familiares que nela residem, pode ser considerada uma “casa couraça”, pois a protege “das tentações e dos perigos de viver”

(XAVIER, 2012, p. 71), e está ligada à segurança de suas rotinas diárias, conforme explica Elódia Xavier:

Em Reunião de família (1984) (sic), a casa também está ligada ao trabalho doméstico, à rotina anestesiante. [...] O “destino de mulher” [de Alice], apesar de insatisfatório, é um referencial seguro; aqui, as relações de gênero estão bem esquematizadas, com todos os papéis distribuídos. Não há erro [...]. (XAVIER, 2012, p. 71, destaques da autora)

Nesse caso, sair de sua casa pode apontar a dificuldade de Alice em sair de seu mundo ordenado pelo trabalho doméstico. Logo no início do romance, a protagonista afirma: “Quando saio da rotina é sempre isso, o estômago parecendo um vácuo, as mãos geladas e úmidas; essas mãos ásperas de trabalhar, cheirando a cozinha” [...] (LUFT, 1982, p. 12).

A narradora apenas vive uma ilusão de segurança no seu lar, pois o configurou de forma que nada saia de seu controle. A casa em que ela vive não se pode dizer que é aprazível, aconchegante, segura, etc. A ilusão que Alice cria cai por terra, em algumas passagens do romance: “Muitas vezes na vida me queixei do trabalho, da rotina; lavar, passar a ferro, limpar, cozinhar, varrer... Como gostaria agora de enfiar um avental e meter as mãos num tanque cheio de espuma; descascar cebolas e ter nos olhos outras lágrimas” (LUFT, 1982, p. 81). Aqui, percebemos o quanto o lar atual de Alice é uma farsa. A conotação negativa na expressão “me queixei” mostra sua não aceitação ao ter que cumprir tarefas domésticas a fim de que seu lar seja configurado dentro dos moldes da sociedade vigente.

Na passagem seguinte, podemos ver o não pertencimento de Alice no seu lar atual, pondo em xeque o ideal que ela quer demonstrar de verdade familiar: “Agora, pensando em minha casa, de que não deveria ter-me afastado, sinto-me tão alheia a eles como se fossem irreais; não passam de figurinhas correndo longe, tento chamar, mas já não me ouvem” (LUFT, 1982, p. 22). Os termos “irreais” e “figurinhas” denotam a composição ilusória do lar de Alice. Há, nesse sentido, a expressão de uma duplicidade, na qual Alice tenta se adequar ao seu “destino de mulher”, aceitando-o como algo natural – daí o exercício da “violência simbólica” – ao mesmo tempo que mostra essa realidade e esse espaço social como insatisfatórios. A imagem que resume essa duplicidade da personagem é o espelho, no qual se reflete também a farsa familiar.

De acordo com Eugênia Gonçalves, ao lançar seu olhar sobre a forma como o espelho se insere na narrativa luftiana, seus papéis e efeitos na construção textual de Luft,

Como a história se desenvolve em torno de questões referentes a relações familiares, muitos conflitos/confrontos são desenvolvidos, revestidos de máscara. As personagens vivem uma vida dupla: uma realidade mentirosa e fingida e uma verdade íntima fugidia e não claramente explicada. Isso

persiste até que todos se despem frente aos espelhos reais e fictícios, num jogo de reflexos/reflexões, tenso e sutil, caminhando ao encontro da possibilidade de individuação do real existente no interior de cada um. (GONÇALVES, 2003, p. 13)

Mas não é apenas a Alice do espelho que revela a dualidade existente na personagem. Ela está presente também nesta, a dona de casa, que vive encerrada no mundo cotidiano da casa e da família, como vemos:

Preciso de tudo ordenado e calmo. Vida se resolvendo nas pequenas lidas de cada hora; executar tarefas sensatas e úteis; saber que no fim do dia meu marido vai chegar, um homem quieto e pacato. E que, entrando em casa quase junto com ele, meus dois filhos me beijarão na testa, distraídos, dizendo: “Boa noite, velha.” **Uma existência segura** [...] (LUFT, 1982, p. 17, grifos nossos).

A frase “boa noite, velha” pode ser entendida como uma ironia, indicando não necessariamente a idade de Alice, que tem apenas 50 anos, mas sim seu comportamento antiquado e conservador, com valores antigos advindos de sua criação extremamente rígida, ditada pela figura opressora do pai.

Em *Reunião de família*, há o que Elódia Xavier chama de “espiritualização da rotina doméstica” (XAVIER, 2012, p. 78), dada como um elemento de segurança feminina. A esse propósito, a ensaísta cita Gaston Bachelard: “O que guarda ativamente a casa, o que na casa une o passado mais próximo e o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica” (BACHELARD apud XAVIER, 2012, p. 78). Portanto, as atividades domésticas proporcionam a Alice certa segurança, possibilitando conforto no casamento ao assegurar seu lugar dentro da família.

Com a criação severa do pai, Alice conta que eles tinham poucos amigos, e que o Professor não gostava que seus filhos fossem à casa de ninguém, para não ter que retribuir, porque não queria “estranhos” comendo em sua mesa, nem dormindo em sua casa (Cf. LUFT, 1982, p. 37). A personagem atribui sua dualidade a essa infância restrita e temerosa.

Talvez essa vida tão estreita tenha multiplicado minhas fantasias. Nessa dimensão eu realmente podia viver: a do sonho. Nela movia as asas secretas; era eu mesma, sem medo de ser ridicularizada, castigada a toda hora; assim me salvava de ressecar completamente. [...] Eu era ela. Era a outra, que irresistivelmente me puxava para seu mundo de lampejos dourados. Como nos livros: a assustadora e deliciosa passagem de uma realidade a outra, sem saber onde o concreto, onde a fantasia. Era a liberdade, essa transparência. Era o poder. Meu lado avesso, esconjurado, começava a ser legítimo. (LUFT, 1982, p. 37)

Podemos notar a incidência de frases e palavras que denotam, fortemente, a dualidade da protagonista. Ao analisarmos as expressões com as quais a própria narradora define seu

outro lado ao longo do romance – “meu reverso” (p. 10); “Alice, a dividida” (p. 10); “outra Alice – poderosa, incontestável”. (p. 15); “a outra, que flutua, livre e eterna, em seu labirinto de cristal” (p. 57), percebemos o quanto ela deseja a vida dessa outra Alice. Para expor essa Alice, Lya Luft constrói, de um lado, palavras que expressam a outra, o avesso de Alice (“sonho”, “asas secretas”, “lampejos dourados”, “liberdade”, “poder”); por outro lado, palavras ou expressões que reportam ao aprisionamento de Alice ao mundo tradicional (“vida tão estreita”, “medo”, “ridicularizada”, “castigada”). Unindo essas duas partes tão distantes de Alice, estão duas expressões: “era eu mesma”, “era a outra”.

Vários trechos do romance apontam para a dualidade de Alice, uma mulher dividida entre aparência e essência:

Olho o espelho: onde a outra? Não esta, acomodada e cotidiana, de mãos ásperas e corpo envelhecido, mas a outra, que flutua, livre e eterna, em seu labirinto de cristal.

Ela quer aparecer, eu sinto: quer aparecer; em qualquer moldura que eu lhe der espaço, começará a delinear-se e vibrar, dominando-me com a sua realidade. (LUFT, 1982, p. 57)

Notamos, ao analisar esse trecho, que ele se constrói a partir de palavras que se opõem, delineando essa Alice dupla. As palavras que revelam sua aparência são sempre pormenorizadas e fortemente ligadas às lidas domésticas: “acomodada”, “cotidiana”, “mãos ásperas”, “corpo envelhecido”; no que tange a Alice, em sua essência, a protagonista usa expressões ligadas à liberdade e força: “flutua”, “livre”, “eterna”, “vibrar”, “dominar”.

No romance, a aparência é o modo como Alice vive, conforme as regras da sociedade, assumindo seus papéis de esposa, mãe e dona de casa. Porém, em sua essência, existe outra Alice, aquela que, ao longo da história, vai emergindo através de sua imagem no espelho e da voz memorialística da narradora: “Havia a Alice do espelho: também não tinha mãe, nem precisava dela. Na verdade, não nascera – era eterna na sua disponibilidade, flutuava naquele mundo polido, era um **lampejo de liberdade**. Alada Alice” (LUFT, 1982, p. 35, grifos nossos).

Alice tenta, ao longo do romance, se adequar a um padrão familiar que reconhece, mas que não a satisfaz plenamente, vestindo as máscaras sociais de boa mãe, esposa exemplar, irmã preocupada. Segundo Carrijo,

De fora do espelho, a mulher domesticada pelos ditames do patriarcado, a dona de casa exemplar, a mulher previsível que se deteriora para gerar o bem estar da família, a mãe abnegada e a esposa decente; de dentro do espelho, o lado rebelde sufocado que, à menor brecha, tenta se evidenciar, a natureza estranha à mulher cotidiana, a personalidade que, embora liberta das

imposições externas, não consegue com facilidade driblar a castração interna da calma e pacata mulher que tenta reprimi-la. (CARRIJO, 2009, p. 263)

Ao final do romance, porém, a máscara cai, a partir de uma discussão da cunhada Aretuza com seu irmão Renato, desencadeando, assim, o drama da reunião de família e fazendo emergir sua frustração com a vida de aparências experimentada por ela: “Falo e já me arrependo. Espio rapidamente meu reflexo no espelho, aquela não é a pacata dona-de-casa, é uma mulher má, cara cortada ao meio pela rachadura do espelho” (LUFT, 1982, p. 104).

Em *Reunião de família*, segundo Wagner, Evelyn e Aretusa “agem como espelhos”, que têm a função de “expandir o campo de visão do leitor” (WAGNER, 1997, p. 123-124), revelando, também, o outro lado de Alice. Ao ser confrontada por Alice, Evelyn revela um suposto segredo da narradora: “Alice, a boazinha, a dona-de-casa honesta! Ela tem um amante. Isso mesmo, um amante! Pensam que não é possível, mas é possível sim, é verdade! [...] Finge de santa mas foge de casa e vai trepar com outro homem, vai trepar!” (LUFT, 1982, p. 116).

Aretusa, a cunhada da narradora, é quem traz, de fato, o lado avesso de Alice, pondo a nu a verdadeira face da protagonista, oculta pela sua aparência de respeitável dona de casa, submissa aos seus filhos e marido: “E você Alice? A doméstica, a patetinha. Enganou a todos, até o marido, com essa história de que só faz o que ele quer, o marido não quer isso, não deixa aquilo... Ele só come a comida que eu mesma faço... Que ridículo!” (LUFT, 1982, p. 108). Notamos, aqui, nas palavras de Aretuza, a ironia com que ela descreve Alice: com a expressão pejorativa “patetinha” afirma que ela enganou a todos e que seu comportamento não passa de uma farsa, assim como a configuração de vida que Alice leva, pondo em jogo a outra face da narradora. Nesse caso, Aretusa ocupa o lugar de um espelho que “[...] reflete a cisão, a finitude e também a liberdade” (WAGNER, 1997, p. 136) de Alice, ao sugerir a existência, no passado, de um relacionamento íntimo entre elas:

– Esqueceu o que você fazia comigo no quarto antigamente, esqueceu? A santinha esqueceu, mas bem que gostava... Ah, como gostava! [...] – O que a gente fazia? Não vá me dizer agora que era brincadeira de criança, porque não éramos mais crianças!

[...]

Quero me jogar aos pés de Aretusa, quero implorar, se for preciso beijo os pés dela, beijo e imploro, pelo amor de Deus, não diga isso, não fale... (LUFT, 1982, p. 109).

Aretusa desperta, quando menina, a outra Alice, a que anseia por liberdade, inclusive sexual, que se distancia muito da Alice dona de casa, dominada pela sexualidade controlada do marido, como sugerido.

Era ela, os seios pontudos e o sexo pintado de louro, que me perturbava assim; suas histórias, seus gestos inquietantes; ela invadia a solidão da minha vida seca e miserável e esconjurava outra Alice. Não eu, a filha do Professor, criada com tanta severidade, não eu! Uma Alice suja, louca, pervertida, má. Uma cadela, seios balouçantes e sexo quente. Começo a chorar em grandes soluços. Aretusa refletiu a imagem de uma Alice que ninguém conhecia. (LUFT, 1982, p. 113)

Alice, nesse trecho do romance, recorda-se do que passou com sua cunhada, apontando sua dualidade fora do espelho. Mas ela usa sempre de conotações negativas para denominar sua outra face, tais como “cadela”, “suja”, “louca”, “pervertida”, “má”, demonstrando que ela mesma não aceita seu lado avesso, pois ele é incompatível com a imagem da Alice construída por ela, uma mulher sossegada, de sexo domesticado, passiva e submissa. Em meio à discussão, Aretusa revela a outra Alice, que agora não aparece diante do espelho, mas que se materializa ali, na sala da reunião de família: “Passo a mão no rosto, ainda é o meu ou aquele cortado em dois no espelho?” (LUFT, 1982, p. 113).

Depois da tempestade, vem a bonança familiar, que encobre tudo, até os segredos revelados pelo espelho, mostrando, outra vez, Alice, a dona de casa, a filha do Professor:

Estamos calmos e compostos. Nada temos a ver com as criaturas que ontem se desnudaram mutuamente, **arrancando** máscaras, **rasgando** carnes, **lascando** unhas. Somos apenas três pessoas comendo diante de um espelho rachado. Foi tudo um jogo de espelhos: nossas imagens defrontadas numa série interminável, multiplicando rostos, como nesses labirintos espelhados em que tudo se torna possível. Reflexos de reflexos de reflexos: eis o que somos. Agora que descobrimos isso, despertamos para a lucidez do trivial. Estou aliviada: logo pegarei o táxi, entrarei no ônibus, chegarei em casa a tempo de preparar o almoço e fazer os serviços normais de uma segunda-feira. (LUFT, 1982, p. 123, grifos nossos)

Percebemos que a família só existe em seu sentido superficial e de aparência. Do contrário, se despedaça. Ao analisar os tempos verbais usados aqui (todos no gerúndio) – “arrancando”, “rasgando”, “lascando” – notamos a ideia de progressão, de aumento passo a passo da agressividade da cena acompanhada de um desfecho banal: depois do confronto entre os membros da família, todos, ao despertarem “para a lucidez do trivial”, encenam um equilíbrio externo. Internamente, ainda estão animalizados, devido à proporção da discussão e todas ofensas lançadas uns aos outros. Trata-se, enfim, da composição de uma cena familiar (“Estamos calmos e compostos”), de uma encenação do que se espera da família como modelo de adequação social. Por isso, é possível apontar a família como lugar da mentira.

Anderson da Mata explica que “[...] as experiências individualizadas decorrentes da conquista da privacidade, mesmo em um espaço controlado como o da casa, transforma o grupo de habitantes daquele espaço em um ajuntamento dissonante de sujeitos” (MATA,

2012, p. 79). É exatamente isso que vemos na cena acima, indivíduos diferentes entre si, obrigados a conviver sob o mesmo teto, que, após uma árdua discussão, são obrigados a se recompor em nome das convenções sociais.

No último dia na casa de seu pai, prestes a encenar o retorno ao lar, Alice revela seu insistente desejo: “Quando meu marido estiver de bom humor vou pedir para colocarmos um espelho grande na sala. Dizem que dá impressão de mais espaço.” (LUFT, 1982, p. 125).

Para Cilene Pereira, o processo de construção de Alice, em *Reunião de família*,

[...] se dá em torno da imagem do espelho, objeto recorrente na narrativa, destacando seu início e final, formando uma espécie de circularidade narrativa. Se por um lado essa circularidade pode sugerir o aprisionamento da personagem ao mundo da casa e da família; por outro, pode apontar para uma ruptura, visto que a cena final evidencia uma mulher mais segura, na persistência do desejo de ter um espelho grande em sua sala de jantar, mesmo que isso esteja condicionado à permissão marital. (PEREIRA, 2017, p. 169)

Ainda que os termos “bom humor” e “pedir” localizem, mais uma vez, o lugar secundário de Alice, o retorno ao desejo do espelho grande pode sugerir a própria expansão da figura feminina (o predomínio da outra, a do espelho), talvez mais amadurecida após a reunião familiar. Por outro lado, é possível pensar que a compra de um grande espelho para a sala aponta para um espelhamento da casa do pai, sugerindo que Alice continua condicionada ao modelo patriarcal, reproduzindo o *modus vivendi* da casa paterna.

Essa dupla perspectiva pode ser pensada a partir da existência de duas fases na obra de Lya Luft, conforme apontado por Loriane Ferreira. Segundo ela, os primeiros romances, lançados na década de 1980 (época de *Reunião de família*), projetam mulheres condicionadas ao patriarcado e sem chances de fuga, vítimas das imposições sociais. A partir do romance *A sentinela*, de 1994, Lya Luft marca uma nova fase de produção, apresentando mulheres que transgridem o sistema patriarcal e lutam contra os aprisionamentos dos padrões sociais, estabelecendo uma consciência do feminino, no qual as personagens “vão de vítimas do sistema patriarcal a transgressoras” (FERREIRA, 2015, p. 42). Nesse caso, é possível pensar que *Reunião de família*, se ainda não marca essa ruptura, pode sugeri-la, apresentando-se como uma rachadura no espelho que reflete construções familiares opressoras.

2.3. Memórias (de violência): o relato de Alice

A palavra memória tem sua origem no latim e significa a capacidade de lembrar de algo, ou readquirir ideias, pensamentos já conquistados anteriormente, retomando recordações²².

O historiador francês Jacques Le Goff, em seu texto “*Memória*”, aborda o tema da memória e sua relação com a história. Para ele, “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419).

Le Goff aponta que o conceito de memória é amplo, podendo ser abarcado por ciências como a Psicologia, Psicofisiologia, Neurofisiologia, Biologia e Psiquiatria. (Cf. LE GOFF, 2003, p. 419). Para ele, qualquer uma dessas ciências pode trabalhar aspectos da memória, bem como seu sentido histórico e social.

O autor traça um panorama histórico sobre o desenvolvimento da memória coletiva e nos apresenta outro pensador que aprofunda a reflexão sobre o tema:

A memória coletiva tomou, no século XIX, um volume tal que se tornou impossível pedir à memória individual que recebesse o conteúdo das bibliotecas [...]. O século XVIII e uma parte importante do XIX viveram ainda sob cadernos de notas e catálogos de obras; entrou-se em seguida na documentação por fichas, que realmente apenas se organiza no início do século XX. Na sua forma mais rudimentar corresponde já a constituição de um verdadeiro córtex cerebral exteriorizado, já que um simples fichário bibliográfico se presta, nas mãos do utilizador, a arranjos múltiplos [...]. A imagem do córtex é até certo ponto errada, pois se um fichário é uma memória em sentido estrito, é contudo uma memória sem meios próprios de rememoração e sua animação requer a introdução no campo operatório, visual e manual, do investigador. (LEROI-GOURHAN apud LE GOFF, 2003, p. 461)

A partir do século XX, ocorre, segundo Le Goff, a grande revolução da memória, a memória eletrônica. Esse fato se dá depois de 1950, durante a Segunda Guerra Mundial, com a criação dos primeiros computadores. A memória nessas máquinas se distingue da memória humana pela duração. Para Leroi-Gourhan, citado por Le Goff, “[...] a memória humana é particularmente instável e maleável [...], enquanto a memória das máquinas se impõe pela sua grande estabilidade, algo semelhante ao tipo de memória que representa o livro, mas combinada, no entanto, com uma facilidade de evocação até então desconhecida”. (LEROI-GOURHAN apud LE GOFF, 2003, p. 463).

²² Fonte: <https://www.dicio.com.br/memoria/>

Le Goff aponta, com esse minucioso panorama histórico, que a evolução da sociedade foi um fator decisivo para o desenvolvimento da memória coletiva e afirma que: “[...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...]” (LE GOFF, 2003, p. 469, grifo do autor).

Paolo Rossi, em *O passado, a memória e o esquecimento*, também traça um panorama histórico da memória e sua evolução. Tendo como foco a memória coletiva e o entrelaçamento com o esquecimento, o autor pontua que “O discurso sobre memória é muito antigo [...] aprofunda suas raízes no temor primordial que acompanha, há dezenas de milhares de anos, a história de nossa espécie e a vida dos indivíduos desde o período da infância” (ROSSI, 2010, p. 23).

O historiador afirma que “A história e a memória coletiva são parte inseparável de toda cultura [...]” (ROSSI, 2010, p. 37). Percebemos que Rossi faz um entrelaçamento entre a memória e o esquecimento. Ambos, segundo ele, estão ligados à história. Para ele, “O ‘apagar’ não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, destruir a verdade” (ROSSI, 2010, p. 32). Nesse caso, é possível dizer que “A memória estabelece um dueto com o esquecimento, ora desejado, ora temido, conforme a relação do sujeito que recorda com as emoções e fatos pretéritos vivenciados”, aponta Silvana Carrijo. (2009, p. 200-201).

Pierre Nora, em seu estudo *Entre memória e história - a problemática dos lugares*, aponta uma crítica acerca da relação entre memória e história:

Memória e história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência de que tudo as opõe. A memória é a vida, sempre levada por grupos vivos e, por isso, em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e da amnésia, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todas as utilizações e manipulações, suscetíveis a longas latências e súbitas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que já não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no presente eterno; a história é uma representação do passado. Por ser afetiva e mágica, a memória só se acomoda com pormenores que a confirmam; nutre-se de recordações vagas, imbricadas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, censuras, obstáculos ou projeções. A história, por ser uma operação intelectual e laicizante, convida à análise e ao discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a tira de lá e sempre a torna prosaica. (NORA, 1993, p. 09)

Como podemos perceber, os três teóricos acima contextualizados apontam aspectos comuns, ao priorizarem, em seus entendimentos, a ideia de que memória está intimamente ligada à história e que, mesmo se contrapondo a ela, a memória não existiria sem a história.

Alguns pesquisadores associam a escrita de Lya Luft à literatura de cunho memorialístico e autobiográfico, pois a autora, com a criação de suas personagens, instaura a ambiguidade entre o que é memória e o que é ficção. A esse respeito Carrijo pontua:

Em se tratando da prosa literária de Lya Luft, como o acessar da memória revela ou encobre vinculações entre o vivido e o imaginado? Como o resgate do passado deixa entrever o autobiográfico no literário? A autora é memória de sua obra e sua obra memória de sua autora ou vida e obra não guardam os rastros uma da outra? Vários são os momentos em que se verifica na obra de Lya Luft o fomentar da questão. Não só as personagens luftianas lembram, recordam, resgatam; também a autora o faz, transfigurando a experiência vivida em arte, por meio de recursos vários que asseguram o ambíguo lusco-fusco entre autobiografia e ficção. (CARRIJO, 2009, p. 226)

Nesse caso, continua Carrijo, ao trazer à baila termos contrários como “*verdade e mentira, real e inventado*”, Luft aponta para um questionamento dos limites entre fictício e autobiográfico impressos no processo literário. Ao afirmar que se interessa “[...] muito mais pelo universo simbólico de suas criações, a escritora desmitifica a importância desse obstinado discernimento entre o que pertence à esfera do vivido e o que se relaciona à esfera do inventado. (CARRIJO, 2009, p. 234, grifos da autora). Essa relação dialógica está presente também na construção de Alice, na medida em que a personagem não consegue reconhecer bem os limites entre realidade e imaginação também em seu processo memorialístico. Isso ocorre, por exemplo, quando Alice é acusada por sua irmã Evelyn de ter um amante. Em um primeiro momento, ela nega a acusação, para, depois, dizer que não sabe se o fato é realidade ou uma invenção: “Tive mesmo um amante? Rolei com ele em leitos escusos, em lençóis alheios? Faz diferença saber?” (LUFT, 1982, p. 119).

Lya Luft, em seu livro *Rio do Meio*, aponta, em sua escrita, essa relação entre vida e obra, fictício e autobiográfico, real e imaginado, demonstrando que as fronteiras entre esses territórios são tênues. Segundo ela,

Muitas vezes afirmei que nada tinha a ver com meus personagens: aborrecia-me ser confundida com eles. Hoje digo: sou todos eles, são ‘eus’ possíveis, viajantes do trem dos meus medos e dúvidas – muito além do meu jardim pessoal. Dorme em mim o que será meu, esperando que eu o encontre e queira decifrar, que o tome nos braços e faça dele a voz das minhas entrelinhas. Homem ou mulher, belo ou desfigurado, saudável ou demente, com toda a sua rede de momentos bons ou tragédias.

[...]

Quando invento e desinvento, quando manejo esses cordéis, são tão reais para mim essas criaturas minhas como se sentassem à minha mesa e

vagassem no meu corredor. Quase nenhum lugar que descrevo existe, embora se reconheça uma praia com penhascos, um anjo de bronze num cemitério em que andei, menina ainda. Nunca houve sótãos nas casas onde morei, mas há muitos em meus livros: são, com certeza, os meus esconderijos. Ninguém que conheci está inteiro em meus livros; muitos estão em pedaços, cacos de humanidade que vou remontando, reorganizando em novos perfis. Vou puxando aqueles fios e com eles vêm as histórias desses personagens que são meus de um modo que nem eu entendo (LUFT, 1996, p. 133-134).

Esse processo de construção de personagens se associa ao que diz Antonio Candido, quando o crítico reitera que a personagem nasce da memória, da observação e da criatividade do escritor. Para o crítico, “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas. (CANDIDO, 1976, p. 67, grifos do autor).

Silvana Carrijo pontua que

Fiel a esse processo de dismantelamento da idéia de precedência do real em relação ao imaginário, a escritora traça um percurso inverso ao que comumente se traça para esses elementos. Prescindindo do trajeto real – ficção, Lya Luft dota suas personagens de tal vivacidade que o percurso que efetivamente completa vai da ficção para o real. Em seu imaginário, numa espécie de devaneio metaliterário por parte da autora, os seres de papel hipoteticamente transcendem a esfera da ficção e parcialmente coabitam com ela o plano da realidade. (CARRIJO, 2009, p. 236)

O texto memorialístico é constituído por experiências pessoais do autor/narrador que junta, ao seu relato, a perspectiva ficcional. A esse propósito, Maria Lúcia Aragão, no artigo “Memórias literárias da modernidade”, afirma que “Hoje em dia costumamos chamar de ‘memórias’ de um personagem a narrativa feita por ele mesmo dos acontecimentos de sua vida, com uma insistência sobre os acontecimentos objetivos, mais do que sobre o vivido subjetivo” (ARAGÃO, 1992, s/p).

Sendo assim, podemos perceber que não é objetivo dos relatos ou narrativas memorialistas a preocupação com a fidelidade à realidade, mas sim narrar as vivências importantes para o narrador e o círculo social no qual está inserido. A esse propósito, Sheila Silva, na dissertação *Città di Roma: uma história de família costurada com os fios da memória*, afirma que:

A narrativa memorialística – que não se preocupa em seguir a linearidade do tempo – é construída, assim, com a apreensão de experiências julgadas importantes por parte do autor [pensando ainda na figura do narrador-autor, como é o caso de Alice], não apenas como sujeito de uma existência marcada por episódios pitorescos e incomuns, mas também pelas impressões deixadas pelos outros em sua memória. Isso implica que a veracidade desses eventos é mais vivencial que documental. (SILVA, 2017, p. 33)

Lya Luft trabalha nesse viés memorialista ao elaborar seus romances. A esse propósito, Risolete Hellmann, no artigo “Memória e ficção em *As Parceiras* de Lya Luft”, compara as práticas de escrita da autora com as de Graciliano Ramos e Monteiro Lobato, afirmando que “A obra Luftiana não é, *a priori*, um texto memorialístico dentro dos moldes tradicionais considerados para classificar uma obra como autobiográfica: autora, narradora e personagem não são idênticas, isto é, o *EU* indivíduo real, autora, Lya, não é o mesmo *EU* ficcional, narradora-protagonista” (HELLMANN, 2010, s/p, grifos da autora).

Portanto, mesmo que algumas características do texto memorialista escapem na escrita de Lya Luft, percebemos um forte traço memorialístico em sua obra, pois as questões sobre memória são evidentes e base de suas histórias, em sua forma ficcional, como acontece com seus três primeiros romances, identificados por meio de um tema comum: as relações familiares.

Em *Reunião de família*, o tempo da história se passa em apenas um final de semana e é por meio da memória de Alice que o enredo ganha densidade. É através dos *flashbacks* feitos pela personagem que conhecemos os demais integrantes da família, emaranhados em memórias doloridas de infância e juventude. Também podemos, através destas digressões, conhecer mais a fundo nossa protagonista, que estivera, desde criança, submersa em um mar de dualidades, no intuito de escapar da conduta violenta de seu pai e da falta de amor entre seus irmãos. Nesse processo memorialístico,

Alice [...] [colecciona] mais recordações negativas que positivas. Em regresso à casa paterna [...] Alice se defronta com antigos fantasmas, lembranças dolorosas cristalizadas em forma de culpas eternas. Para essa protagonista, memória, esquecimento e culpa se entrelaçam constantemente [...] (CARRIJO, 2009, p. 204).

Conforme aponta Eugênia Gonçalves, “Esse jogo de rememoração vai construindo e modelando a feição do romance, no sentido de que ele representa um forte argumento na decifração das incongruências do pequeno mundo da família do Professor [...]” (GONÇALVES, 2003, p. 74).

As lembranças de Alice começam a ser acionadas no momento em que ela tem que se ausentar de sua casa por um final de semana e reencontrar sua família para uma reunião. No caminho, já dentro do táxi, rumo à casa de seu pai, a narradora já sugere o tom do encontro familiar: “Essas lembranças deixam meu coração apertado” (LUFT, 1982, p. 20). Ao refletir sobre o encontro familiar que está prestes a acontecer, a personagem narra:

As imagens que me rodeiam, essas sólidas **coisas familiares**: o que ocultarão de mais secreto? Certa vez li que a terra é cortada por subterrâneos

e cavernas, lá no fundo escuro. Talvez tudo seja assim: pleno das pulsações de uma vida que não se vê. Como olhos que nos miram tranquilamente, **anos a fio**; e de repente sabemos; aí, aí está o perigo. (LUFT, 1982, p. 22-23, grifos nossos).

Podemos notar o sentimento de Alice de não pertencimento ao seu núcleo familiar, através da expressão “coisas familiares”. Além disso, a expressão “anos a fio” remete à memória, que, segundo Eclea Bosi, em *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, “[...] é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 1994, p. 39), ao fazermos, mesmo que inconscientemente (na maioria das vezes é consciente), um trabalho de seleção. Percebemos que o que é trazido à lembrança de Alice são momentos ruins, de angústia e o medo que desencadearam nela e em seus irmãos diversas consequências, como a ausência de amor entre eles, tendência a mentir e ao mascaramento da verdade.

Alice, ao longo do romance, vai desmascarando e apontando a cisão das personagens, através de sua memória de fatos passados, o que nos permite entender o comportamento de cada um deles no presente: “[...] Assim nos livrávamos daqueles tormentos: mentindo, fingindo. Em presença do Professor até andávamos encolhidos, procurando não ser notados” (LUFT, 1982, p. 36). Para Cilene Pereira, “[...] os relatos memorialísticos da violência familiar estão também impressos em uma espécie de memória coletiva, por meio de registro de imagens e discursos que se afirmam ao longo de nossa história” (PEREIRA, 2017, p. 164). Nesse caso, aponta a ensaísta, relatos como o de Alice são marcados “[...] pela memória particular que sugere a coletiva (no caso representada pelo grupo familiar)”. (PEREIRA, 2017, p. 165).

Maurice Halbwachs, em “Memória individual e memória coletiva”, aponta a configuração coletiva da memória. Para o sociólogo, a memória coletiva é constituída a partir da memória individual, ou seja, uma precisa da outra para se constituir. A memória coletiva é constituída através de referências e lembranças de um grupo: “Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Tudo aquilo de que nos lembramos, mesmo se tivermos vivenciado sozinhos, é uma construção coletiva de memória das pessoas do nosso convívio:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre

conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 26)

O sociólogo, para elucidar o conceito de memória individual e coletiva, dá como exemplo um indivíduo que, mesmo viajando sozinho, sem as pessoas que fazem parte de seu grupo social, possui as lembranças vividas nessa viagem da seguinte forma: as paisagens vistas e locais visitados não pertencem apenas a esse viajante. Conforme Halbwachs, outras pessoas de outros lugares do mundo também puderam desfrutar da viagem e todas as lembranças dela advindas. Portanto, mesmo sem se conhecerem, eles compartilham as mesmas lembranças, paisagens e passeios realizados nesta viagem. Durante esse percurso, podemos afirmar que o indivíduo não esteve sozinho, pois, em pensamento, ele viveu a experiência do passeio com um grupo de pessoas que irá compartilhar com ele as mesmas lembranças. (Cf. HALBWACHS, 2006, p.38-42)

Portanto, para Halbwachs, “[...] para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (HALBWACHS, 2006, p. 31). Constatando que nunca estamos sós, o autor afirma que

[...] quando um homem em sua casa sem estar acompanhado por ninguém, sem dúvida durante algum tempo “ele andou só”, na linguagem corrente – mas ele esteve sozinho apenas em aparência, pois, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade. (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Reunião de família é tecido através da narrativa de suas personagens, em especial Alice, que nos remete às lembranças de outros, como quando cita uma das lembranças de Renato a respeito da figura paterna: “– Lembra o dia quando o senhor esfregou minha cara no mijo do chão, lembra? Não, acho que esqueceu, o senhor sabe esquecer, mas que confortável, não? Eu lembro; Berta lembra; Alice também estava lá [...]” (LUFT, 1982, p. 84).

Nesse caso, a narradora recorre às memórias de outrem para completar e reforçar as histórias do passado de sua família. Isso porque, na perspectiva de Halbwachs,

[...] a memória individual [...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado do seu ambiente. (HALBWACHS, 2006, p. 72)

Alice, ao conversar com seu cunhado Bruno sobre a situação precária do Professor, que ouve constantemente bichos habitando e fazendo ninho em seu ouvido, recorda-se que, quando menino, seu irmão Renato sofria de infecções no ouvido. Berta cuidava do menino, que chorava e gemia alto de dor. Na cena citada acima, na qual Renato é obrigado pelo pai a limpar sua urina, Alice se recorda e associa a dor de ouvido do irmão à agressão do Professor:

Quando entrei, também correndo, quase ao mesmo tempo que Berta, o Professor saía furioso. Renato estava sentado na cama, chorando, enquanto tentava desajeitadamente limpar com a mão um líquido amarelo e grosso que lhe escorria do ouvido. No dia seguinte Berta o levou ao médico: o bofetão do pai fizera rebentar um abscesso no ouvido do menino [...] (LUFT, 1982, p. 52,53).

Alice compara a lembrança de Renato com o que está acontecendo com o seu pai e, ao terminar de relatar para Bruno a história, afirma “Deus que me perdoe [...] mas até parece castigo” (LUFT, 1982, p. 53).

Podemos perceber, nos trechos do romance acima citados, que a memória não é individual, mas sim construída através de uma coletividade de histórias e pontos de vistas diferentes, de acordo com o sentimento que a lembrança causa em cada indivíduo.

Para Sheila Silva, a memória

[...] não é singular, ao contrário, é plural na medida em que na sociedade apresenta-se sempre um embate em relação às múltiplas leituras acerca do passado: uma vez que cada indivíduo oferece uma versão diferente sobre o mesmo fato que foi narrado e vivenciado por outros, não há como existir relatos exatamente iguais de um mesmo acontecimento, considerando que o registro da memória é seletivo e atua entre a lembrança e o esquecimento. (SILVA, 2017, p. 14).

A esse propósito, Hellmann afirma que “[...] memórias formam laços com outras memórias, formando uma espécie de rizoma, a qual pode ser chamada de memória coletiva e que aponta para as impossibilidades de uma memória individual pura” (HELLMANN, 2010, s/p).

Maurice Halbwachs distingue ainda memória interior e exterior, representada aquela pela memória pessoal e esta pela memória social ou histórica. Segundo ele,

A primeira receberia ajuda da segunda, já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral. A segunda, naturalmente, seria bem mais extensa do que a primeira. Por outro lado, ela só representaria para nós o passado de forma resumida e esquemática, ao passo que a memória da nossa vida nos apresentaria dele um panorama bem mais contínuo e denso. (HALBWACHS, 2006, p.73)

Portanto, a memória, segundo o sociólogo, não pode ser entendida apenas como recordações individuais, pois está intimamente ligada com a memória coletiva e histórica,

exatamente como acontece no romance, onde as lembranças assolam não só Alice, mas toda sua família, devido a essa construção coletiva das memórias.

Para simbolizar a memória da família, no romance de Lya Luft, temos a figura do álamo, árvore plantada no quintal da casa do Professor, que, mesmo cortada, insiste em não morrer, assim como as memórias de violência da família.

[...] Um álamo tão bonito! [...]
Eu estava aqui quando o cortaram. [...] Cheguei a ver os homens desmembrando a árvore como se esquartejassem uma pessoa. No fim, sobrou apenas o tronco, cortado rente ao chão; um toco circular, bem no meio do pátio. Difícil arrancar o resto, por causa das raízes. Deixaram para mais tarde. (LUFT, 1982, p. 28)

As raízes levantaram as lajes em muitos lugares; da última vez em que estive aqui ainda não se notava. Agora, desde que não têm o tronco para alimentar, parece que criaram força dobrada; expelem brotinhos de álamo que passam espremidos por qualquer fenda.
Já se vêem árvores diminutas sacudindo folhas desproporcionalmente grandes rente ao chão. **Um câncer vegetal, roendo as profundezas ignoradas; logo invadirá a casa.** (LUFT, 1982, p. 28, grifos nossos)

Notamos, nos trechos acima citados, a semelhança entre o álamo e as memórias da família de Alice, que mesmo encobertas pelo véu do tempo e “podadas” pela família, insistem em emergir. O álamo é comparado a “um câncer vegetal” que corrói as “profundezas ignoradas”; assim é a memória familiar da narradora que vai surgindo sem permissão e “logo invadirá a casa”.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o álamo “[...] simboliza as forças regressivas da natureza, **a memória**, mais que a esperança, **o tempo passado**, mais que o futuro dos renascimentos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 26-27, grifos nossos). A árvore decepada insiste em viver, assombrando os integrantes da família, envolvendo a todos em discussões doloridas acerca do passado:

Nesse instante, todos ouvimos uma grande voz. Que voz é essa? Fora de casa, um rumor como de ramos poderosos inunda o pátio, derrama-se pela janela, um sopro que revolve nossos cabelos.
A essa respiração fantástica mistura-se o fervilhar da vida subterrânea, as raízes imortais que expelem sua seiva das profundezas.
É absurdo. É impossível. Mas estou ouvindo, todos estamos ouvindo: uma árvore decepada farfalha com suas ramadas inexistentes. (LUFT, 1982, p.119-120).

Não é por acaso que a árvore “renasce” para todos ouvirem após a grande discussão em torno da mesa, na qual são postas em jogo lembranças e acusações do passado. Depois do ápice da discussão entre os membros da reunião familiar, vem à tona e torna-se ainda mais

viva a árvore, suas raízes, seiva e folhas, assim como as lembranças doloridas da família que também não morrem.

O álamo cortado nos remete à situação vivida por Cristiano que, após o acidente é ceifado, apontando que assim como as lembranças do menino a árvore “também não quer morrer” (LUFT, 1982, p. 32). Alice afirma que “Cristiano continua vivo, **embora esteja desmanchado debaixo da terra** – um defunto sem pernas” (LUFT, 1982, p. 53, grifos nossos). Na passagem acima, é marcada a semelhança entre Cristiano e a árvore que foi cortada após sua morte. Mesmo desmembrados, mortos “debaixo da terra”, insistem em continuarem vivos, assombrando a família de Alice.

Alice, ao tentar encarar seu pai e tecer um diálogo com ele, recorda como era antigamente seu comportamento e de seus irmãos, na presença do Professor. O primeiro encontro que eles têm é marcado pelo desconforto por parte da protagonista, que afirma: “Que sossego não ter mais de representar. Era assim quando eu morava com ele. Só quando ele não estava em casa respirávamos direito” (LUFT, 1982, p. 42). A esse propósito, Carrijo afirma que, “Revisitando a infância, a memória proporciona”, em *Reunião de família*, “o regresso a uma fase [...] dolorosa”, visto que recordar significa “ter o gosto de coisa amarga, capaz de fazer sofrer outra vez” (CARRIJO, 2009, p. 200-201).

Alice e seus irmãos, devido a essa conduta violenta do Professor, tornaram-se indiferentes uns aos outros, como se fossem estranhos debaixo do mesmo teto. Para escapar dos castigos e opressão sofridos, eles se acusavam mutuamente, não desenvolvendo amor fraternal, muito menos proteção:

Nossa preocupação maior nem era amar: era fugir dos castigos. Para isso usávamos de hipocrisia e traição. Com facilidade jogávamos uns nos outros a culpa de qualquer falta. Cada um de nós traía seu irmão, sentindo-se a um tempo culpado e justificado: a impotência nos desculpava. Proteger o outro trazia humilhação. Logo, não podíamos ser leais. (LUFT, 1982, p. 42).

Vemos, na citação acima, que o distanciamento atual entre irmãos se justifica através dessas memórias de violências sofridas no passado. Se, no presente da história, os irmãos não se procuram e não têm afinidade, isso se deve ao fato de, por proteção individual, serem obrigados a não serem leais uns aos outros.

Em *Reunião de família*, a memória particular exerce um papel fundamental na construção narrativa, pois, ao longo da história, as personagens, sobretudo Alice, responsável pela narração, resgatam memórias de suas infância e adolescência. Nessa perspectiva, Fraitag esclarece que há, em Luft, uma “[...] importância do resgate à memória na representação de suas personagens que constantemente buscam suas identidades como mulheres” (FRAITAG,

2014, p. 41). Isso porque, nos romances de Luft, a mulher protagoniza esse papel memorialístico.

Sem desconsiderar que indivíduo e sociedade dialogam entre si, Ecléa Bosi aponta a prioridade do individual sobre o coletivo, demonstrando que um certo evento ocorrido coletivamente no passado pode ter mais relevância para uma das pessoas que o vivenciou do que para o restante do grupo: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” (BOSI, 1994, p. 411).

Cilene Pereira, observando particularmente o romance *Reunião de família*, aponta que Lya Luft “[...] adensa seu universo em torno de uma voz feminina que parece adaptada (e presa) às obrigações familiares, construindo uma narrativa mais intimista, marcada por uma memória particular que sugere a coletiva (no caso, representada pelo grupo familiar)” (PEREIRA, 2017, p. 165).

Lembranças antigas causam um mal-estar em Alice, que afirma ficar com “[...] o coração apertado” (LUFT, 1982, p. 20), pois provocam nela o sentimento de tristeza, ao rememorar seu passado triste e sem amor, subjugada, ela e seus irmãos, ao autoritarismo e distanciamento de seu pai:

Fomos uma ninhada de cachorrinhos que brincam juntos mas logo são capazes de se dilacerar por um naco de carne. E na hora do perigo correm cada um para seu lado, sem olhar para trás – o outro conseguiu escapar? Ficávamos contentes quando a surra não era em nossas costas, o safanão não era na nossa cara, não éramos nós a ficar sentados horas de castigo. Crias sem mãe, num terreno baldio [...] (LUFT, 1982, p. 106, 107).

Em *Reunião de família*, na discussão travada entre Renato e o pai, o filho adulto demonstra ser ainda a criança desprotegida da infância, sempre privada do amor de seu pai: “Renato faz cara de choro; que estranho, esse homem querendo chorar. No rosto que envelhece, a expressão de um menino, infinitamente magoado e solitário” (LUFT, 1983, p. 81).

Carrijo, ao apontar a forte tendência da obra de Luft de se debruçar sobre a infância de suas personagens e a relevância disso para a densidade de seus romances, observa que

[...] a criança retratada na obra luftiana [...] não se configura somente como ser de existência idílica. Também reside nesse universo literário a criança amedrontada, subjugada pelas ordens, caprichos, intransigências e perversidades dos adultos, a criança solitária e carente, o ser incompreendido, que é preciso educar e adestrar, enquadrar e controlar [...] (CARRIJO, 2009, p. 183).

É exatamente isso que vemos em *Reunião de família*: seres vivendo uma infância castradora, regulada, amedrontada pela figura opressora do pai, o que desencadeia memórias negativas e doloridas.

A família do Professor, em sua infância, também era fortemente desestruturada. Recorda-se Alice de uma irmã do pai, a única parente que vinha visitá-lo. Tia Luci, uma figura “[...] feia, gorda, mal-humorada, nervosa” (LUFT, 1982, p. 58). Ela afirmava que “[...] o Professor não era mau: apenas infeliz” (LUFT, 1982, p. 58). Alice procura, em sua memória, o motivo dessa afirmação da tia e recorda-se do que tia Luci havia contado sobre sua família:

Era uma família numerosa, de poucos recursos; o pai violento e alcoólatra, quando bebia surrava até a mulher, e era preciso pedir ajuda aos vizinhos. Numa dessas brigas, seu filho mais velho, meu pai, foi expulso de casa e nunca mais procurou a família, que quase não tinha notícias dele. (LUFT, 1982, p. 59)

Vemos, na relação entre o Professor e seus filhos, uma possível repetição de comportamentos violentos, o que pode sugerir que a conduta tomada pelo pai é um reflexo do que ele vivera em seu lar quando criança. Será que ele também não foi ensinado a amar? Como conseguir amar a seus filhos, sem ter sido amado?

A propósito de sua mãe, Alice observa que não tem recordações do tempo em que ela vivia, mostrando uma resistência, mesmo que inconsciente, de lembrar de certos episódios vividos em sua infância: “[...] estranho esse obscurecimento na memória; quando ela morreu eu já tinha 4 anos; conheço gente que tem recordações até mais antigas” (LUFT, 1982, p. 19).

Nesse sentido, Carrijo afirma a presença da memória e do esquecimento na obra luftiana como tema de fundamental relevância para pensarmos a construção de suas personagens.

Lembrar, imaginar, esquecer são processos frequentemente acionados pelas personagens dos romances, do memorial de infância e pela voz autobiográfica dos textos de reflexão. Em Lya Luft, duas grandes configurações da memória se fazem presentes: 1) a memória ficcional e 2) a memória autobiográfica [...] A memória ficcional, ambivalente como é, permite às personagens dos romances retornarem ora a um passado ditoso, ora um passado doloroso: lembrar se configura como doce lenitivo, trazendo de volta ao coração o que se amou, ou com o gosto amargo de experiências que não puderam ser esquecidas, tão marcadas permaneceram na subjetividade das personagens (CARRIJO, 2009, p. 357-358)

Para Halbwachs, “[...] não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social” (HALBWACHS, 2006, p. 43). Portanto, as lembranças desse período são constituídas a partir

dos relatos familiares, “[...] grupo social do qual a criança participa mais intimamente nessa época de sua vida e está sempre à sua volta” (HALBWACHS, 2006, p. 45).

Segundo Carrijo,

Essa concepção de memória implica que o resgate da realidade pretérita só se dá por meio da imaginação capaz de recriar os eventos selecionados para a fabulação. A própria seleção dos fatos é já recriação do passado, visto que priorizar alguns eventos em detrimento de outros leva à ramificação de um passado único em múltiplos passados. Nesse sentido é que se diz que a imaginação faz da memória uma desmemória, no sentido de que o sujeito que recorda procede pelo desmonte do passado e pelo redimensionamento dos fatos através das imagens que fervilham no processo de representação simbólica. (CARRIJO, 2009, p. 77)

Renato aciona sua memória infantil baseado em um relato da empregada que, na época da sua infância, ajudara-o a preencher lacunas sobre a imagem de sua mãe: “Naquela ocasião Berta me contou que nossa mãe morreu de desgosto, de solidão. Muitas pessoas comentavam isso, para ela o senhor também foi um carrasco” (LUFT, 1982, p. 84). Isso se dá porque, esclarece Bosi,

Muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior ao nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. Entre elas, contamos feitos dos avós, mas também nossos, de que acabamos ‘nos lembrando’. Na verdade, nossas primeiras lembranças não são nossas, estão ao alcance de nossa mão no relicário transparente da família. (BOSI, 1994, p. 425)

Nesse caso, Mônica Wagner observa que “[...] se entendermos a memória como vazio, enquanto lacuna, admitiremos, em primeiro lugar, a impossibilidade de um passado intacto visto que o tempo da memória também se constrói a partir de faltas e ausências” (WAGNER, 1997, p. 52).

Quando pequena, parecia-me natural não ter mãe; por alguns anos, bastou-me saber que fora boa e bonita, adocera e tivera que nos deixar. Mas na adolescência sofri com essa privação; imaginava que, viva, minha mãe resolveria todos os meus problemas e desmancharia todas as minhas angústias. (LUFT, 1982, p. 34)

Na passagem acima, é importante notarmos como é dolorida a lembrança da ausência da mãe. Ecléa Bosi, no estudo já citado, baseia-se nas considerações de Maurice Halbwachs para apontar a ideia de “experiência da releitura” (BOSI, 1994, p. 56), que consiste em examinar como se forma a reconstrução do passado. Halbwachs toma como exemplo um adulto que relê um livro lido na juventude.

Tudo se passa como se o objeto fosse visto sob um ângulo diferente e iluminado de outra forma: a distribuição nova das sombras e da luz muda a tal ponto os valores das partes que, embora reconhecendo-as, não podemos

dizer que elas tenham permanecido o que eram antes. (HALBWACHS apud BOSI, 1994, p. 57).

Neste sentido, podemos fazer uma analogia entre o exemplo dado e as lembranças de juventude de Alice, no que diz respeito à sua mãe. Ao se lembrar da mãe, de sua ausência, Alice reconstrói um fio de passado de algo que a machucou na juventude. A memória nos faz reviver fatos passados, mas nossa percepção muda; é como se fizéssemos uma releitura, dando ênfase a certos detalhes antes despercebidos ou vice-versa.

No caso de Alice, a diferença temporal entre o relato, originário de sua narrativa (“eu narrado”), e os fatos propriamente ditos (“eu vivido”), no qual ocupa o espaço de personagem, pode apontar para essa releitura, que pode não descrever fielmente os acontecimentos, mas selecioná-los de acordo com suas sensações no momento narrado.

Porque se retorna sobre o passado, se não para o reviver hoje, melhor ou diferentemente? Ao invés, contar-se hoje, é muitas vezes deixar-se arrastar, pelo apelo da memória, para o outrora. Em ambos os casos, os acontecimentos rememorados são deformados – ou, antes, recriados – por uma consciência imersa no presente. (BOURNEUF; OUELLET apud PEREIRA, 2011, p. 57)

A esse propósito, observa Pereira – falando de outra narradora (criada por Machado de Assis, a viúva moça de “Confissões de uma viúva moça”):

[...] por mais que a narradora queira dar a dimensão total do acontecido, sua memória não captura tudo com precisão, pois seleciona elementos e aspectos que, mesmo domados pela força da razão e da análise, não pode descrever com plena veracidade o estado psicológico passado. (PEREIRA, 2011, p. 57).

Alice traz de volta à memória outro fato de infância relacionado à ausência materna, tão presente em seu passado. Evelyn, quando pequena, pedia para brincar de mãe e filha; queria que Alice fingisse ser sua mãe: “Olho para Evelyn e recordo aquele brinquedo da infância, foi raro mas singular: ela subia para a minha cama, quando bem pequena, e pedia para brincarmos de ‘mãe e filha’, Então eu a tomava nos braços, embalava. Um brinquedo melancólico e doce” (LUFT, 1982, p. 60).

O apagamento da morte da mãe de Alice se faz por meio da negação do Professor a dar qualquer informação e a sua recusa em guardar qualquer objeto que pudesse lembrar a esposa:

Não conheci minha mãe; pelo menos não me lembro dela. Morreu quando eu era pequena. Só tenho umas fotografias inexpressivas, aquela mocinha era minha mãe? Meu pai não quis guardar nem uma recordação dela, nem roupa nem cacho de cabelo nem anel. Por que não guardou as coisas de minha mãe? quis perguntar algumas vezes, mas não tive coragem. E como o Professor mudasse de casa seguidamente, sem levar sequer os móveis porque alugava tudo de estranhos, não há uma cadeira da qual se possa dizer: era a

preferida dela. Nem sepultura de mãe eu tenho para cuidar (LUFT, 1982, p. 19)

A lembrança de um fato passado não é exatamente o que vivemos no passado, pois nossa percepção muda e assim reconstruímos o tempo progresso com nossas impressões pessoais. Assim, entendemos a importância da memória de Alice, no intuito de desvelar seu passado familiar, desnudando a verdade de cada um, preenchendo as lacunas a respeito do presente e o motivo do comportamento distante de cada membro da *Reunião de família*.

Para Carrijo, Lya Luft, ao tecer sua obra,

[...] se propõe a relatar as memórias do tempo vivido na infância, asseverando o caráter lacunar da memória enquanto processo que não pode tudo apreender. A autora une os fios do real e do imaginário para construir uma obra em que importa muito pouco detectar onde a verdade, onde o inventado (mesmo porque, como se sabe, há muito a visão de uma verdade única encontra-se ultrapassada por uma ideia de múltiplas e relativas verdades). (CARRIJO, 2009, p. 159)

A imagem da memória animalizada ou personificada em animal ameaçador ocorre para Alice no momento em que Aretusa revela fatos do seu passado, até então escondidos, submersos em sua consciência, um passado negado e escondido pela protagonista: “Sua voz agora é um guincho, uma voz obscena; que animal guincha na minha memória?” (LUFT, 1982, p. 109).

Ao final da reunião familiar, Alice deixa clara a intenção de não preservar na memória o que vivera durante o final de semana, junto com seus familiares. Isto é, há mesmo uma tentativa de preservação de si mesma por meio do apagamento da memória recente.

Vou recuperar a calma; daqui a pouco **voltarei ao normal, tudo voltará ao normal**. Vou enterrar esse fim-de-semana no esquecimento, na fresta escura, tantas coisas já esqueci; não esqueci até o rosto de minha mãe? **Vou apagar isso**; vou perdoar. (LUFT, 1982, p. 121, grifos nossos).

Podemos perceber que Alice tenta encobrir essas lembranças negativas, configurando sua vida na rotina e nos afazeres domésticos. Portanto, podemos afirmar que as lembranças que são desencadeadas em sua memória, durante o final de semana na casa paterna, na verdade, são intrusas e indesejáveis para a protagonista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas considerações finais, parte obrigatória de um texto dissertativo, rompem com o protocolo metodológico da pesquisa. Explicamos. Em primeiro lugar, essa ruptura se dá porque fugiremos das considerações finais normalmente vistas, as quais retomam ideias principais da pesquisa, à guisa de um fecho ao texto. Em segundo lugar, porque ela é assinada por duas pessoas, orientanda e orientadora, refletindo o processo saudável e corajoso que deve (ou deveria) estar presente em todo trabalho de pesquisa, a ideia de parceria e de crença e abertura no/ao outro. É com felicidade que afirmamos que essa foi uma trajetória conjunta de duas pessoas que acreditaram muito uma na outra.

Munidas desse espírito solidário, entre os dias 13 e 15 de março de 2018, estávamos em Recife, participando ambas as pesquisadoras do I Congresso Nacional Mulher, Literatura e Sociedade, promovido pelo Núcleo de Pesquisa Mulher, Literatura e Sociedade, realizado pela Universidade Federal de Pernambuco em parceria com outras instituições federais do Nordeste. O evento tinha como objetivo “analisar como as identidades femininas foram construídas ao longo da história ocidental” e “discutir como tais construções afetaram a maneira como a mulher escrevia sobre si sob o peso do patriarcado, como escritoras romperam tais barreiras e apresentaram novas formas de se dizer mulher”, entre outros. Para tanto, o evento se organizava em eixos temáticos, dos quais nos interessamos pelo que dizia respeito a “Representações da mulher na literatura”.²³

Esse congresso seria o primeiro momento em que essa pesquisa, ainda bem no início, seria dividida com um público maior e externo, visto que ela havia sido apresentada apenas, em sua versão projeto, em um evento do Mestrado em Letras da UNINCOR, o VII Encontro Tricordiano, ocorrido em 2017. A sala, naquele momento, era composta por colegas e professores, os quais já sabiam sobre o nosso interesse pelas relações familiares falidas.

Em meio a excitação da viagem, da descoberta de outras pesquisas e de contato com outros pesquisadores interessados em temas comuns, fomos surpreendidas, no dia 14 de março, com o assassinato da vereadora da cidade do Rio de Janeiro, Marielle Franco, e seu motorista, Anderson Gomes. Ambos foram vítimas de uma emboscada covarde.

Marielle era socióloga e ativista dos direitos humanos, moradora do Complexo da Maré. Ela lutava e liderava uma luta diária em prol dos direitos de minorias... pobres, negros, mulheres, comunidade LGTB+... Ela lutava, a partir de sua inserção em movimentos sociais e

²³ Fonte: <http://plataforma9.com/congressos/i-congresso-nacional-mulher-literatura-e-sociedade-no-brasil.html>

na política institucionalizada, para que tivéssemos uma sociedade mais justa, igualitária e menos opressora. Ela lutava por aquilo que deveria ser o direito primeiro de todo cidadão, justiça social.

Apesar de transitarem em cenários e contextos sociais específicos (e às vezes distintos), acreditamos que Lya Luft pertence à luta de Marielle. *Reunião de família* é, não temos dúvida, parte dessa batalha cotidiana de todas nós para derrubarmos os muros que nos cercam, que nos aprisionam, que nos violentam... Pelo esforço diário de termos nossas vozes escutadas, projetadas, respeitadas...

Em *Reunião de família*, Lya Luft, por meio de Alice, protagonista e narradora da história, discute e denuncia o enraizamento dos valores patriarcais de nossa sociedade e formação familiar. Utilizando-se de uma literatura intimista, centrada nas memórias e experiências femininas, a autora aponta a degradação da família e sugere a desintegração do sistema patriarcal a partir da figura em decomposição do pai, o “Professor”, e da extinção, ainda criança, de Cristiano, o neto.

Luft ganha força dentro da literatura de autoria feminina ao representar suas personagens de uma maneira intimista, denunciando a sua condição de ser mulher dentro da sociedade patriarcal. A autora, ao trazer à tona a voz esquecida dessas mulheres, focaliza a degradação da família e a condição infeliz em que elas se inserem, demonstrando as relações falidas e de fachada.

Sobre sua maneira de escrever, Luft afirma:

Não existe isso de homem escrever com vigor e mulher escrever com fragilidade. Puta que pariu, não é assim. Isso não existe. É um erro pensar assim. Eu sou uma mulher. Faço tudo de mulher, como mulher. [...] Não existe isso de homens com escrita vigorosa, enquanto as mulheres se perdem na doçura. Eu fico puta da vida com isso. Eu quero escrever com o vigor de uma mulher. Não me interessa escrever como homem. (LUFT apud FERREIRA, 2015, p. 43)

Luft constrói sua figura feminina central sob o signo da dualidade. Alice se mostra satisfeita com o seu “destino de mulher” ao mesmo tempo em que encena o rompimento com uma trajetória feminina tradicional, ao dar vazão a uma outra Alice, a do espelho. Dividida entre sua adequação ao mundo doméstico e burocrático do lar, presa a papéis previsíveis como o de esposa e mãe, e a sugestão de seu reverso refletido e metaforizado pelo espelho, Alice é uma personagem dupla. E essa duplicidade carrega o reconhecimento e a revolta do que é ser mulher.

O romance *Reunião de família* termina, como dissemos, apontando para uma circularidade que sugere tanto o aprisionamento da personagem quanto sua revolta, ainda que

tímida, às grades das relações familiares tradicionais. O romance foi publicado em 1982, mas os discursos contidos na trama ainda se repetem na atualidade. A desigualdade baseada no gênero coloca a mulher em um lugar secundário nas relações sociais e ainda se mantém viva em nossa sociedade mais de 30 anos depois. As mulheres são vítimas cada vez mais de violências de todos os tipos: simbólica, psicológica e física. Diariamente, vemos mulheres sendo vítimas de feminicídio e tortura de todos os tipos dentro de nossa sociedade desigual, que ainda acredita e toma como natural a diferenciação entre homens e mulheres.

Antonio Candido, no texto “Crítica e sociologia”, aponta a literatura como representação e problematização da realidade. Conforme o crítico, “Nada é mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 2000, p. 5). Ele nos chama a atenção para o fato de que a obra não pode ser compreendida sem levar em conta seu aspecto social e que só podemos entendê-la “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p. 6).

Essa pesquisa acredita, concordando com Candido, em “O direito à literatura”, que a arte, nesse caso, a literatura, tem função humanizadora, por ser capaz de promover o processo de alteridade. Nas palavras do crítico, “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensíveis e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 1995, p. 249).

Firmes nessa crença, afirmamos a função política (mais necessária que nunca) da literatura como mecanismo de promoção de reflexão e de igualdade, de tomada de consciência sobre nossa trajetória no mundo, e da importância de questionarmos sempre as construções culturais que naturalizam o “ser mulher” e seus espaços, que criminalizam nossos desejos e os caminhos poucos previsíveis que muitas de nós escolhem para si...

Essa pesquisa é dedicada a todas as Alices, que, diante de espelhos grandes ou pequenos, próprios ou alheios, tornam-se Marieles... (presentes)!!!!

PS: Após voltar a Três Corações, Stephany ficou grávida. E eis que surge o Pedro, para nos dizer que a vida vence, sempre!!!!

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1980.

ALVES, Ivya. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus, BA: Editus, 2005, 208 p.

ARAGÃO, Maria Lucia. Memórias literárias na modernidade. *Revista Letras*, Santa Maria, n. 3, jan./jun. 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11423/6898>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad: Antônio Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 182-221.

BATISTA, Donizete A. *Espaço e identidade em Lya Luft: Exílio*. 2007. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná – UFPR. Curitiba, 2007. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/13603/dissert_pdf.pdf;jsessionid=7560025E491DA4339D6477DA19B79793?sequence=1>. Acesso em: 01 set. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 6-67.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 37-92.

BRANDOLT, Marlene Rodrigues. *O eu em O rio do meio de Lya Luft num discurso representativo da condição feminina*. 2005. 78f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Rio Grande. 2005. NID - Núcleo de Informação e Documentação.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance In: CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 5-16.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª edição. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 235 a 263.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. *Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft*. 2009. 407f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás – UFG. Goiânia, 2009. Disponível em: <<https://pos.letras.ufg.br/up/26/o/silvanaaugusta.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

CARROL, Lewis. *Alice no País do Espelho*. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

CHAUI, Marilena. *O que é ideologia?*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 125 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad: Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 393-396.

COELHO, Nelly Novaes. Reunião de família: um jogo de espelhos. In: *A literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 231-234.

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

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In: *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcellos. São Paulo: Becca, 1999, p. 48-58.

DALCASTAGNÉ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010, p. 40-64.

DEL PRIORE, Mary. Da modinha à revolução sexual. In: *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 230-315.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Loriania Maria Moura. *Muito Além de sobreviventes: mulher e família nas narrativas de Lya Luft*. 2015. 131f. Dissertação (Mestrado em Literatura e cultura) – Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2015. Disponível em: <<http://www.ppglitcult.lettras.ufba.br/sites/ppglitcult.lettras.ufba.br/files/LORIANA%20MARI A%20MOURA%20FERREIRA%20SANTOS.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

FORSTER, Edward. M. Pessoas; Pessoas (continuação). In: *Aspectos do romance*. 2 ed. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998, p. 43-79.

FRAITAG, Katia. *Configurações do desejo em As parceiras, A asa esquerda do Anjo e Reunião de família, de Lya Luft*. 2014. 116f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, Tangará da Serra, 2014. Disponível em: <<http://portal.unemat.br/media/files/KATIA-FRAITAG.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2017.

FREITAS, Selma Fonseca de. *Percurso do exílio na condição feminina: Morte e renascimento em "As Parceiras" e "Exílio" de Lya Luft*. 2007. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Recife. 2007. PG Letras.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária. In: *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.41-95.

GONÇALVES, Eugênia Otoni. *Reunião de Família, de Lya Luft*- uma abordagem do espelho como estratégia textual. 2003. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais – PUC-MINAS. Belo Horizonte. 2003. PUC Minas.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2º ed. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p.

HELLMANN, Risolete. Memória e ficção em *As parceiras de Lya Luft*. *Revista de Letras*, Curitiba, n.12, 2010. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2373?fbclid=IwAR0ikmZW2VI_x2DTk-yhXLHbTKbgUWtyE7krzFeEEh2D6ZcKw4CmNVESGRw>. Acesso em: 07 nov. 2018.

LE GOFF, Jaques. Memória. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão, et al. Campinas. Editora da Unicamp, 2003, p. 419-476.

LINS, Osman. Espaço romanesco; Espaço romanesco e ambientação; Espaço romanesco e suas funções. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 62- 110.

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

LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LUFT, Lya. *O rio do meio*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberical Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Paris, n. 2, p. Automne 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/02-09/>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

MELO, Cimara Valim de. *Lya Luft, percursos entre intimismo e modernidade*. 2005. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/4413>>. Acesso em: 01 Set. 2017.

MELO e SOUZA, Gilda. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980, p. 79-91. Disponível em: <<https://docgo.org/mello-e-souza-g-o-vertiginoso-relance>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Koury. *Revista do programa de estudos pós-graduados de história*. São Paulo, 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em 09 nov. 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Jogos e Cenas do Casamento: estudo das personagens e do narrador Machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*. Curitiba: Editora Prisma, 2011.

PEREIRA, Cilene Margarete. Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea. In: PORTO, Ana Paula Teixeira; PEREIRA, Cilene Margarete (Org.). *Memória e discurso(s): representações literárias e linguísticas nos séculos XX e XXI*. Frederico Westphalen: URI, 2017, p. 163-171.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos: a era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-544.

RAMOS, Marcia André; LEONARDO, Devalcir. Representação do feminino e mascaramento social no romance Reunião de Família, de Lya Luft. In: *ENCONTRO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA CAMPO MOURÃO*, IX, 2014, Campo Mourão – Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, 2014. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_ix_epct/PDF/TRABALHOS_COMPLETO/Anais-LLA/07.pdf>. Acesso em: 01 set. 2017.

REIS, Thaís Lopes. *Entre dois mundos: uma leitura de Eles estão aí fora*, de Wander Piroli. Dissertação (Mestrado em Letras). 90f. – Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações – UNINCOR, Três Corações. 2016.

RESENDE, Beatriz, A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008, p.15-40.

RITER, José Carlos Dussarrat. *Pelos desvios familiares: realidade e ficção em Lya Luft*. 1997. 239f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul – UFRGS. Porto Alegre. 1997. Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades UFRG.

ROMAGNOLI, Lerida. *A relação entre a mulher contemporânea e a mulher personagem na obra de Lya Luft*. 1990. 164f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Porto Alegre. 1990.

RONCARI, Luiz. Um gênero Anticonvencional. In: *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 481- 483.

ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: *O passado, a memória, o esquecimento*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo. Editora UNESP. 2010, p. 15-38.

SANTIAGO, Silviano. A literatura Brasileira pós-64 – Reflexões; Prosa literária no Brasil. In: *Nas malhas da letra: ensaio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.13-43.

SCHNÄDELBACH, Rosane da Costa. *Entre o sonho e o real: um percurso pelo universo dual construído por Lya Luft*. 2003. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/85560>>. Acesso em: 05 set. 2017.

SILVA, Sheila dos Santos. *Città di Roma: uma história de família costurada com os fios da memória*. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR. Três Corações, 2003. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/imagens/2017/mestrado_letras/Dissertacao_sheila.pdf>

TOMAZ, Jerzuí Mendes Torres. *Marcadores afetivos e inscrições corporais no universo feminino de Lya Luft*. 223 f. Tese. (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Alagoas. Maceió. Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do PPGLL e Biblioteca da UFAL.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. O romance feminino do século XVIII. In: *A formação do romance inglês*. São Paulo: Editora Boitempo, 2002, p. 103-117.

WAGNER, Mônica de Castro. *Jogo de espelhos: vida e morte em Reunião de Família, de Lya Luft*. 1997. 166f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais – PUC Minas. Belo Horizonte. 1997. PUC-MINAS.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance, a experiência privada e o romance. In: *A ascensão do romance*. Trad: Hildeberg Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11-33.

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

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: marcas e trajetórias. *Litcul*. Disponível em: <http://litcult.net/2012/11/06/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>. Acesso em: 09-out-2018.

ZOLIN, Lucia. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomaz; ZOLIN, Lucia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens literárias e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM. 2009, p. 327-336.