

MORTE E CAOS NA REINVENÇÃO DA VIDA: LEITURA DO ROMANCE A SENTINELA DE LYA LUFT

Cláudia Castanheira¹

Resumo: Este artigo reflete sobre a representação da mulher no romance *A sentinela* de Lya Luft, tomando o fim do século XX como um momento-chave para essa reflexão. Com base em aportes teóricos multidisciplinares, com destaque para a teoria crítica feminista, objetivou-se apontar o processo de crescimento pessoal vivido pela protagonista-narradora, a partir da revisão dos valores patriarcais da cultura e seus centros hegemônicos de poder, em especial a família nuclear burguesa.

Palavras-chave: mulher, identidade cultural, crise de representação.

Abstract: This article reflects on the representation of women in the novel *The Sentinel* by Lya Luft, taking the end of the twentieth century as a key moment for this reflection. Theoretical contributions based on multidisciplinary, focusing on the theory Feminist Critique aimed to point out the process of personal growth experienced by the protagonist-narrator, from the revision of the values of patriarchal culture and its hegemonic centers of power, particularly the bourgeois nuclear family.

Keywords: woman, cultural identity, crisis of representation

INTRODUÇÃO

A produção ficcional de Lya Luft apresenta-se intimamente vinculada com o contexto histórico, social e cultural dos anos 80 e 90, no que eles trazem de questionamentos, revisão e desarticulação dos paradigmas tradicionais. O exílio, nome de um dos romances mais densos da escritora, configura também um eixo temático fundamental na representação de suas personagens, em sua quase totalidade mulheres exiladas do poder de afirmar-se como sujeito ativo na construção e condução de suas vidas, submetidas ao jugo da dominação patriarcal (exercido muitas vezes pelas próprias mulheres), que as impediu de movimentarem-se fora dos domínios e valores prescritos pelas instituições sociais.

Contudo, acompanhando a linha de evolução dessas narrativas, vamos encontrar em *A sentinela*² um divisor de águas; a própria Lya Luft declarou que, mais

¹ Cláudia Castanheira é mestre e doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: claudia_cast@ig.com.br

² LUFT, Lya. *A sentinela*, 1994. Doravante, após as citações dessa obra, será adotada a sigla AS, seguida do número da página.

do que em seus outros livros, “os personagens são também senhores de suas opções”. E completa: “Talvez essa seja uma virada em minha obra: personagens não mais exclusivamente tangidos por fatalidades, mas responsáveis” (AS, texto de contracapa).

Em linhas gerais, *A sentinela* retrata a trajetória existencial de Nora, a protagonista-narradora, uma mulher na faixa dos 50 anos, cuja educação foi moldada pelos valores vigentes nos anos de 1950 e 1960. Seu discurso centra-se fundamentalmente na busca de redefinições do eu, de seu potencial humano por tanto tempo sufocado por ficções interiorizadas do passado e pela fantasia de autofragilidade que construiu para si como solução de defesa. Reativando os dramas retratados em outros romances de Lya Luft, os conflitos de Nora decorrem fundamentalmente da dificuldade de adequar-se aos parâmetros atípicos de sua organização familiar, que remetem ao desmantelamento da estrutura padrão da família nuclear burguesa. Isso decorre de múltiplos fatores, dentre os quais se destacam as mortes bárbaras de duas personagens-chave para a compreensão do enredo: Mateus e Lilith, respectivamente o pai e a irmã mais nova da protagonista, duas representações radicais da morte decorrente do gesto suicida. Os traumas de Nora são ainda mais agravados por conta da relação problemática com a mãe, Elza, e da dificuldade encontrada para estabelecer relações afetivas com os homens, primeiramente com João, o grande amor da juventude, e posteriormente com Jaime, com quem viveu um casamento “morno” e de quem teve um filho, Henrique. O núcleo familiar de Nora fecha-se com Olga, a meia-irmã mais velha por parte de pai, uma mulher que destoa do conjunto das personagens femininas do romance devido ao seu notável equilíbrio emocional, uma consciência iluminada que atua como uma espécie de superego da protagonista.

É possível dividir o romance em duas partes: na primeira, Nora ainda se vê subjugada pela “idéia” da mãe, de Lilith e do pai morto. A personagem movimenta-se, portanto, sob o sentimento de rejeição, fraqueza e inadequação; ou seja, repete-se a configuração psicológica que marcou as personagens dos romances antecedentes, em que os conflitos familiares, em especial os desencontros entre pais e filhos, geraram admoestações de ordem psicológica que mais tarde se refletiram em personalidades doentias, incapazes de equacionar e superar os seus próprios dramas pessoais. Na

³É nesse período que o feminismo ressurgiu no contexto dos movimentos contestatórios.

segunda parte, como que acordando de um longo estágio de entorpecimento, a personagem começa a reformular os seus valores de vida, reconsiderando o seu passado e a si mesma sob uma orientação mais positiva, menos marcada por idiosincrasias e julgamentos de valor orientados pela subjetividade.

O PAI-DEUS: QUEDA E MORTE DO MITO

As questões relativas à falência dos valores patriarcais no mundo contemporâneo singularizam-se em *A sentinela*. Lya Luft, mais uma vez, opera com símbolos de alta densidade dramática, responsáveis por imagens grotescas, oriundas de mortes espetaculares, uma de suas marcas registradas. Já no limiar da narrativa, a cena da morte de Mateus, o pai de Nora, é descrita sob um discurso no mínimo impactante:

Com a precisão e a rapidez de um bisturi bem manejado, a lâmina maior encontrou os lugares certos, penetrou nos interstícios marcados e decepou a cabeça do meu pai. (...) Ela saltou além da porta, rolou indecisa, caiu pelos três degraus de pedra gasta em direção ao jardim e, bamboleando, sumiu na noite escura enquanto na casa tudo ainda desabava com fragor de estrelas e trovões. O corpo, na soleira, estrebuchava como uma das galinhas degoladas no pátio, que Lilith tanto gostava de olhar. Gritos, correria, horror. (AS, p. 11)

A descrição dessa passagem deixa saltar uma veia intencional que se denuncia por si mesma: a desconstrução da instituição familiar a partir da desestruturação de seu centro de referência mais importante, o pai de família. Como considera Lúcia Helena Vianna (1999, p. 21), “a cena narrativa requisita um olhar para além da pura contemplação. (...) Solicita àquele que lê que veja, para além da ordem aparente das formas, o movimento combinatório dos sentidos na teia subjacente que armam os significantes” (Vianna, 1999, p. 21). Sob essa ótica, a morte de Mateus é a representação da própria queda dos sistemas sociais, mais diretamente da família nuclear burguesa, que reflete o estado de cultura do sistema e dentro da qual o pai de família sempre encarnou o papel de “cabeça”, a posição mais elevada de comando do microsistema familiar burguês.

David Cooper (1986, p. 12) considera que a instituição familiar – nuclear, burguesa, capitalista, historicamente situada no século XX – é a responsável pelo condicionamento ideológico, absolutamente imprescindível a qualquer estrutura societária calcada na exploração. Isso porque o poder da família ultrapassa a mera

experiência familiar original, na medida em que esta acaba sendo utilizada como uma estrutura paradigmática que norteará todas as demais instituições sociais. Além desse fato, extremamente perverso, o autor destaca a construção de ficções interiorizadas oriundas de um passado familiar, com o poder de filtrar, de maneira obscura, a maioria das nossas experiências. Surgem, então, o pai, a mãe, os irmãos, que serão indefinidamente amados ou odiados, buscados ou rejeitados pelo indivíduo em todas as suas relações sociais. Este fenômeno foi denominado por Cooper de “família interna”. Segundo a linha de raciocínio desse autor, deve-se pensar a “morte da família”, antes da morte de Deus ou da morte do Homem, já que a instituição familiar aliena a pessoa de si mesma, pondo-a a serviço do sistema, junto ao qual ela exerce a função de asseguradora/mediadora.

A “morte da família” em *A sentinela*, sugerida simbolicamente na degola de Mateus – “o nódulo dramático que atrai, concentra e irradia as linhas de sentido que se disseminam, cruzam-se e se entrecruzam, promovendo a articulação discursiva do texto” (Vianna, 1999, p. 11) –, comporta, portanto, discussões de natureza mais complexa do que poderia parecer à primeira vista. Quando corta a cabeça do pai, Lya Luft desfigura simbolicamente a lei, a ordem, a origem da verdade, o logos que ele representa dentro do sistema de representação de nossa tradição filosófico-humanista ocidental, sistema que Jacques Derrida denominou de falocentrismo. Essa desfiguração assinala o declínio ou a decadência da economia simbólica da razão e da cultura, e a intervenção do feminino como agenciador de novas bases referenciais.

Estrategicamente situada no limiar da narrativa, a descrição da morte do pai é índice e epígrafe; participa da economia textual do romance antecipando um importante programa ideológico, ainda que inconsciente. Desse modo, a tensão da ordem lógica da enunciação passa pela desconstrução da ordem lógica do enunciado. Tal desconstrução se completa com o suicídio de Lilith, a irmã mais nova de Nora que se enforca na figueira do quintal no dia em que completa 13 anos. Trata-se de uma personagem enigmática e misteriosa; a causa de sua morte, por exemplo, como ocorreria depois com a morte de Mateus, nunca vem à tona, ajudando a reforçar a aura mítica que a envolve, pelo menos no imaginário de Nora, sintetizado nas falas seguintes:

Criança, eu sofria de insônia e dos terrores que Lilith me incutia: falava coisas esquisitas, falava da morte. Não com o ar natural de

quem quer apenas assustar; nela era natural, como mexer com bonecos e brincar no jardim. (AS, p. 20)

Nunca entendi essa adoração canina que alguns de nós tínhamos por ela, essa complacência com seu lado perverso, o lado noturno que toda criança tem, mas nela dominava. (AS. p. 47)

Várias vezes transfigurado literariamente⁴, o mito de Lilith volta aqui identificado com o lado negro, noturno e sensual da mulher, a encarnação do mal, entrelaçando a tríade demônio-bruxa-heresia. Como a personagem da Bíblia, a Lilith do romance – descrita pela narradora como quieta, dissimulada, insubordinada, de expressão perversa – não acata autoridades, não se permite dominar. E se a primeira foge para sempre para o deserto, a fim de fugir da dominação de Adão, a segunda abraça voluntariamente a morte física, desafiando o Deus-pai, o único que pode dar e tirar a vida, segundo um dos mais elementares preceitos morais cristãos: “Lilith matou-se, num gesto de desdém por tudo e todos, enforcada na figueira atrás da casa” (AS, p. 13).

Lilith denota ser uma espécie de “negativo” de Nora, ou seu lado não-revelado; representa sua força erótica reprimida, o id, o desejo recalcado nos labirintos do inconsciente. É a parte da psique de Nora que foi isolada inconscientemente, e que, por isso, retorna como um espectro, uma neurose, da qual é preciso se libertar. Lilith é, afinal, a desorganizadora da ordem do mundo, por isso deve morrer prematuramente. O suicídio da personagem condensa em sua polissemia todo um clima de inversão, subversão e revolução presentes na imagem da mulher transgressora. Para além do efeito grotesco de superfície, mais uma vez sobressai o sentido político do jogo metafórico engendrado no processo narrativo. Por esse processo, Lya Luft vai desconstruindo e virando do avesso o sistema das relações familiares, em que o sentido da morte de Lilith se completa com a morte de Mateus, dois anos depois, e que também sugere um pacto com as forças do mal, porque simboliza os instintos mais irracionais do homem, numa negação explícita do Deus criador/dispensador da vida.

CASA/FAMÍLIA: A ORIGEM REVISITADA

⁴ O mito de Lilith, cuja força lendária se apresenta de forma mais clara nos textos hebraicos, representa uma mulher criada do pó e das fezes, uma mulher, portanto, impura. Diz Eduardo de Assis Duarte (1995, p. 104) que “nas versões rabínicas e nos midrash cabalísticos do Gênesis, Deus engendra Lilith somente ao entardecer do sexto dia da criação, no mesmo instante em que dá vida aos demônios e répteis. Além disso, para formar o corpo da antecessora de Eva, o demiurgo usa ‘fezes’ e imundície ao invés de pó puro”.

De um modo ou de outro, todas as narrativas de Lya Luft têm como origem comum o espaço da casa, espaço que Helena Parente Cunha (1996, p. 13) define como “útero e concha nas flutuações da solidez”; metáfora de retorno ao útero materno, referencial de abrigo, partilha e pertencimento, mas também o local de desencontros, crises e conflitos, muitas vezes insolúveis. Assim, a casa/família retorna em *A sentinela* como um dos elementos-chave para a compreensão do enredo: “Estou ligada a essa casa como se ela manejasse os cordões de minha vida”, (AS, p. 30), diz Nora. Encarando o desafio de superar todo o condicionamento a que foi submetida no passado – para então vivenciar, de forma positiva, a experiência da solidão –, Nora readquire, anos depois, a casa que habitou na infância, transforma-a em local de trabalho e prova a si mesma que os fantasmas do passado já não têm o poder de desestabilizá-la. A casa se torna, então, o locus de renovação da personagem. Na verdade, Nora por muito tempo, esteve desterritorializada dentro do próprio lar. Estar estranho ao lar, diz Homi Bhabha (2000, p. 30), não é estar sem-casa, mas estar em casa sob a sensação de deslocamento, lutando para sobreviver a um ambiente de terror.

A profissionalização da mulher, que nos romances de Lya Luft, em geral, aponta para um questionamento dos tradicionais deveres femininos no lar, ganha aqui um plano de relevância bastante significativo. Levada por uma profunda necessidade de auto-renovação, Nora parece encontrar uma solução conciliatória ao comprar a casa que foi de seus pais e fixar lá a sua empresa de tecelagem, a “Penélope”. O trabalho de tapeçaria reverte-se numa metáfora do fio narrativo com o qual refaz, ponto a ponto, as teias da própria vida, agora tecida sob novas tramas: “Este é o meu território: desenrolando fios, tramando novas urdiduras; é como destapar um furo pelo qual eu mesma me escoasse para elaborar o que espera ser modelado” (AS, p. 15). E na confecção dessas “novas urdiduras” adverte que, ao contrário da Penélope de Homero, “não desmanchará de noite o que foi feito de dia” (AS, p. 15), mesmo porque não quer adiar o compromisso com o futuro.

Desse modo, Nora inventa uma nova ordem de valores para a família e para si mesma. É como se a antiga casa, que por tanto tempo abrigou seus conflitos, temores e sofrimentos, fosse um tecido velho, esgarçado, que precisasse ser recriado com os fios sutis de uma nova consciência. Assim, a personagem não abre mão das raízes do passado, mas lança raízes futuras, ou seja, não perde seus referenciais, antes os leva consigo como parte integrante do seu processo de crescimento, ou de reintegração

consigo mesma, o que dá ensejo a uma agradável sensação de conforto: “A sensação de conforto move-se nas minhas entranhas, torna meu corpo leve, arrepiada a pele: é a sensação de ter voltado para casa, fechado um ciclo, concluído uma fase importante de uma complicada tapeçaria” (AS, p. 12). Mais adiante ela dirá: “Esta casa entra numa nova fase, como eu: a alegria, a esperança; pouco lugar para sombras”. E conclui: “Muita disciplina deixa o corpo triste” (AS, p. 77).

Todo esse processo é o resultado de uma longa e difícil trajetória. Os novos pontos de referência de Nora são incertos, ela ainda vive sentimentos contraditórios; quer romper com seu antigo sistema de crenças e de valores, sabe que não é mais a mesma, mas a nova mulher que “precisa” ser ainda não se fixou definitivamente, embora seu movimento ascendente seja irreversível: “Aos poucos fui descobrindo: não devo ser apenas mãe, irmã, amante. Preciso ser eu, Nora, com tudo o que isso significa e que ainda tenho que descobrir” (AS, p. 34). A rejeição materna, as expectativas frustradas em relação ao pai, um homem fraco, dominado pela mulher, ainda são forças presentes e atuantes em seu ser mais profundo. Contudo, conforme a personagem vai desenvolvendo um senso maior de responsabilidade sobre sua vida, suas certezas a respeito do vivido e seus julgamentos de valor se tornam flutuantes; afinal, a força das circunstâncias e a importância dos acontecimentos vividos poderiam ter sido distorcidas por uma personalidade tangida por profundas carências. Essa instabilidade leva a muitos pontos de interrogação. Em dado momento, Nora questiona: “O que é bom e o que é ruim? Quem decide?” (AS, p. 16) [Elza] “realmente não teria me amado? Ou me amou do jeito que pôde?” (AS, p. 58).

David Cooper (1986, p. 11) assinala que a família, por não comportar (ou não permitir?) nenhuma dúvida sobre a sua real capacidade de gerar saúde mental e atitudes corretas em cada um de seus membros, destrói também a possibilidade de gerar dúvidas sobre si mesma. Nora ensaia o seu crescimento justamente quando lança dúvidas sobre as certezas que traz acerca de sua experiência familiar. A personagem parece chegar àquele raro estado, ou rara posição de poder, destacado por Cooper (1986, p. 11), no qual o indivíduo “já é capaz de fazer o balanço geral de todo o seu passado em família para dele ver-se livre de uma maneira que seja pessoalmente mais eficaz do que a simples ruptura agressiva ou as meras atitudes de separação geográfica”.

O SEGUNDO PARTO: REDEFININDO O MITO MATERNO

Toda a mudança de perspectivas no perfil do comportamento feminino e nos jogos das relações sociais e familiares redefine, por extensão, o tradicional papel materno. Essa é outra recorrência temática em Lya Luft, cujas narrativas, em geral, tendem a abordar o fastio da mulher diante de uma maternidade impingida, vivenciada menos como fonte de realização e de prazer do que como uma carga insuportável da qual é preciso se libertar. Encontram-se no rol das protagonistas luftianas tanto mulheres vitimadas pela rejeição materna quanto mães que rejeitam os próprios filhos. A sentinela retoma essa temática, contudo a reorienta sob um processo que envolve o reaprendizado por parte da mulher do seu papel de mãe. Nora, aparentemente guiada por um amor genuíno por Henrique, o filho que é posto acima de tudo, até de si mesma, na verdade revela um sentimento obsessivo, tomado por espontânea e “natural” abnegação; um sentimento que, no fundo, é autocentrado, egoísta.

Copper (1986, p. 25) destaca que um dos fatores que operam negativamente na família é o hábito de as pessoas grudarem-se umas nas outras, devido à sensação de incompletude. Um caso clássico seria justamente o da mãe que se sente incompleta como pessoa porque, dentro de uma série complexa de razões, viveu uma relação problemática com a própria mãe. Ao redor dessa questão central, girariam outras questões, como a anulação da mulher em termos de eficácia social extrafamiliar. Vivendo sob os parâmetros dessa realidade, Nora precisa fazer do filho uma espécie de apêndice do seu corpo, que então, associado a ela em simbiose patológica e impeditiva da realização do seu próprio eu, seria aquele pedaço do self que ela sente faltar em si (o pedaço que a sua mãe lhe “ensinou” que estava faltando).

Esperando obter de Henrique o amor que nunca sentiu receber de ninguém, e precisando exercer domínio sobre alguém para se sentir menos insegura, Nora angustia-se ao perceber que o filho já adulto, inconscientemente usado para preencher e fortalecer o seu ego ferido, escapa-lhe ao controle: “Henrique preenchia um extraordinário vazio em mim” (AS, p. 102). Por essa razão, é difícil para Nora aceitar que o filho faça uma opção de vida fora dos planos traçados por ela. Não afeito aos

estudos convencionais, o rapaz, cuja personalidade é bastante afirmativa, opta pela profissão de músico, compondo um tipo físico meio andrógino – usa cabelos longos e brinquinho na orelha –, que não se enquadra exatamente nos padrões masculinos convencionais.

Considerando que os filhos sonhados são concebidos como “obras-primas do ego”, nas quais projetamos as perfeições que não somos, Elisabeth Badinter (1986, p. 271) considera que as mulheres procriam muito mais por narcisismo, pelo desejo de assegurar a própria sobrevivência e renovar o seu prazer do que para dar vida a um ser humano que deve ser aceito antecipadamente com seus defeitos, suas fraquezas, suas diferenças. A autora demonstra também o quanto o ego materno, concebido como sacrificial e altruísta, tem dificuldades em lidar com seus limites: “Podemos dar tudo enquanto encontramos gratificações nisso. Mas quando não é mais o caso, ‘desinveste-se’ o Outro para se proteger das angústias, dos remorsos, das decepções, e salvar a própria integridade”.

Frustrada em sua esperança de fazer com que Henrique reúna a criança real e a criança fantasiada, Nora parece sentir o sacrifício do seu ego como inútil. Os atritos constantes entre ambos culminam num diálogo tenso, no qual Henrique, muito lúcido, parece finalmente acertar as contas com a mãe, acusando-a, entre outras coisas, de sustentar uma “fragilidade falsa”: “Mãe, estou cansado. Farto! Eu sei que você me ama, que sou o que lhe restou da vida, eu sei, eu sei! Mas me deixe em paz, por amor de Deus”. (AS, p. 111).

Acuada, num primeiro momento, Nora acaba por ver-se impulsionada a enfrentar suas falhas na forma de criar o filho, cortar os excessos de seus arroubos maternos, compreender melhor suas motivações interiores e, a partir daí, voltar-se de forma mais saudável para si mesma. Libertando-o, ela liberta-se; afinal, era sua insegurança a responsável pelo seu apego excessivo, mais fruto do medo que do amor. Assim construídos, sobre a liberdade e o respeito, os laços afetivos entre Henrique e Nora tornam-se então mais fortes: “Talvez esta seja minha última oportunidade de conviver com ele: deixar que mergulhe, que vá” (AS, p. 162). Ao fim, Nora consegue ver o filho “parindo-se a si mesmo como mãe alguma é capaz de fazer” (AS, p. 163). Aceitando o possível homoerotismo do filho, Nora indiretamente está aceitando a

desconstrução de gênero, o que representa mais uma etapa vencida na luta pela conquista de sua autolibertação⁵.

Dentro do universo contextual de *A sentinela*, Henrique encarna, sob a lógica pós-moderna, o sujeito da diferença. Essa avaliação é feita por Carlos Magno Santos Gomes (2000, p. 38), que, com base no pensamento de Tereza de Lauretis, considera que “Henrique apresenta-se como um sujeito social construído a partir de parâmetros não hegemônicos, constituídos no gênero, não apenas na diferença sexual e sim por meios de códigos lingüísticos e representações culturais”. E é afrontando a identidade legitimada pelos centros de poder, em busca de construir a sua própria identidade, que Henrique acaba impulsionando Nora a fazer o mesmo.

O NOVO CONTRATO SEXUAL: RECONTEXTUALIZANDO O CONCEITO DE AMOR

As relações amorosas e conjugais são amplamente problematizadas nas narrativas ficcionais de Lya Luft, onde se apresentam tanto mulheres separadas de seus maridos quanto mulheres vivendo casamentos infelizes. Em alguns casos, a separação deflagra uma vivência de desestabilização emocional tão intensa quanto dramática, ensejando o retorno às origens da vida, à infância e à relação com os pais, quando as camadas emocionais mais profundas são visitadas, em busca de recompor a inteireza do ser. Essa é outra importante questão que *A sentinela* recontextualiza.

O complexo de Édipo descrito por Freud (1977, p. 264) postula que, em condições ideais, o desenvolvimento da sexualidade feminina passa essencialmente pela ligação primordial com a mãe (fase pré-edípica), seguida de uma intensa relação com o pai (fase edípica), intensidade essa que será maior se a ligação com a mãe tiver sido satisfatória. Mais tarde, o lugar do pai será ocupado por outro homem, objeto substituto no qual é projetada a imagem paterna. No entanto, fora do desenvolvimento normal do complexo de Édipo, nas situações em que prepondera a rejeição do amor materno, as paixões desencadeadas na etapa posterior tendem a ser devastadoras, porque guiadas pelo profundo anseio de preencher lacunas emocionais que ficaram em aberto. Essas paixões, segundo Freud, tendem a desenvolver-se sob o domínio de neuroses.

⁵É oportuno registrar que a noção de ambigüidade sexual e a reconfiguração de gênero para homens e mulheres nos espaços público e privado é mais uma das bandeiras de luta do feminismo pós-moderno.

Trazendo as marcas negativas da rejeição materna, Nora move-se com dificuldade no terreno amoroso. Grande parte de sua trajetória narrativa está marcada pelas cicatrizes oriundas do fim do seu relacionamento com João, o grande amor da juventude, que acabou casando-se com outra moça, assustado com a excessiva dependência emocional da namorada. Diz Nora:

Tudo o que eu queria era alguém que fosse o centro de minha vida, e que por sua vez girasse em torno de mim. (...) e a partir dali, quanto mais tentei enredar João, mais o perdia; ele passou a fazer tudo para me persuadir de que não servíamos um para o outro, e que as coisas entre nós caminhavam para um fim. (AS, p. 82, grifo da autora)

O fato é que a vida afetiva de Nora, até o momento em que ela reformula seus conceitos, deu-se sob duas diretrizes, ambas incapazes de proporcionar-lhe algum tipo de gratificação emocional: o amar “de mais” e o amar “de menos”. Se com João a personagem viveu os limites de uma paixão sufocante, impedindo que se despertasse nele qualquer possibilidade de amar com liberdade – na verdade, Nora tentou usar o namorado como solução para suas carências –, com o marido, Jaime, um piloto de aviação comercial morto durante uma cirurgia, ela meramente deixou-se amar. E, ainda que vivendo um casamento agradável, embora insípido, Nora não consegue se desligar totalmente da “sombra” de João, uma presença sempre inquieta no seu interior:

Alguém me disse que amar é melhor que ser amado. Deixei que meu marido me amasse, e me abrigasse nesse amor. Não tive certeza de caber nele inteiramente; era como se uma ponta, uma sombra, um resquício, ficasse de fora, e se agitasse inquieto, mas aprendi a fazê-lo calar. Foi um bom casamento. (AS, p. 35)

O casamento de Nora com Jaime reproduz o modelo de relação conjugal em que o papel da mulher ainda está muito marcado pelo cumprimento das obrigações domésticas, incluindo as obrigações sexuais: “Fui uma boa mulher para ele; cumpria minhas obrigações, administrava direito nossa casa, saí com ele sempre que pediu, e, se não era ardente na cama, quando tive nosso filho Henrique fui uma mãe devotadíssima” (AS, p. 93, grifo nosso).

Trinta anos mais tarde, Nora reencontra João, retomando a relação interrompida na juventude. Mas o retorno do ex-namorado, que a princípio a desestabiliza porque a leva a reviver os padrões emocionais do passado, só vem confirmar que não é mais possível encaixá-lo devidamente em seu projeto de vida.

Antes rejeitada por ele, agora é ela quem rompe a relação, quando percebe que não está satisfeita ao seu lado.

Como representação literária da evolução que se processa atualmente nas mentalidades, as exigências afetivo-amorosas de Nora, acompanhando o seu crescimento pessoal, são visivelmente mais sofisticadas, se comparadas com a realidade descrita nos romances anteriores, porém são também mais sinceras, porque livres de mediações subjetivas inconscientes, usadas como mecanismos de defesa. Assumindo a responsabilidade sobre si mesma, Nora dá-se ao luxo de optar pelo que quer e, principalmente, pelo que não quer do amor; a qualidade da relação está acima de antigas carências e enraizados medos. Com o tempo, a impossibilidade de João correspondê-la em sua entrega afetiva, seja por sua própria natureza “cigana” (AS, p. 24), seja pelo envolvimento excessivo com o drama da filha única viciada em drogas – e esse é um outro eixo do romance que recupera uma problemática bastante complexa do mundo contemporâneo –, vai criando um abismo intransponível entre os dois, fazendo “explodir a unidade” (Badinter, 1986, p. 266) ansiada por Nora: “Mas, entre nós, havia agora uma zona de silêncio” (AS, p. 161).

Ao contrário de muitas personagens femininas das décadas anteriores, não só de Lya Luft mas de outras escritoras, Nora sai do seu narcisismo infantil e supera as tensões oriundas da suposta “falta” apontada por Freud, que leva a mulher a precisar ter um homem que a ame, como forma de preencher necessidades emocionais elementares. Como considera Elisabeth Badinter (1986, p. 267-8), a partir de uma nova mentalidade a respeito de uma relação a dois, com a nova individualidade posta antes do casal, com o fim da noção de “unidade do casal”, as individualidades saltam, conservando cada um a sua independência. É a era do “individualismo militante” ou do “capitalismo do ego”, sérios obstáculos para a vida a dois. Agora, o Outro “será desejado se enriquecer nosso ser, e será rejeitado se lhe pedir sacrifícios”.

Essa filosofia define a recusa de Nora em sacrificar-se por João, quando percebe que se envolver com ele equivale a negar ou negligenciar uma parte importante de si mesma. O amante, ao tornar-se causa de sua insatisfação – os problemas pessoais dele são aparentemente insolúveis –, precisa ser deixado de lado. Com essa atitude, Nora põe em prática uma nova ética de amor ao eu, incluindo aí a liberação de um ego infeliz, fruto das experiências negativas do passado.

CONCLUSÃO

A experiência pessoal de Nora retratada em *A sentinela* é uma metáfora e uma parábola da situação vivida por muitas outras mulheres no final do século XX, indiretamente atingindo questões sociais mais abrangentes e afirmando a força de sua significância cultural. Até então, as mulheres do universo ficcional luftiano eram náufragas de si mesmas e do mundo; Nora, ao contrário, se abre para a vida como quem se abre para um oceano de dimensões ilimitadas e desconhecidas. Há aqui um claro impulso ascendente por parte do elemento feminino, na busca de vencer ou transpor as muralhas dos seus exílios, reais ou imaginários, suplantando a tendência à ambientação interior depressiva e realizando uma metamorfose de dimensões surpreendentes. Deixando de autossabotar-se, Nora desfaz o “encontro marcado com as forças de Tântatos” (Cunha, 1999, p. 106), faz uma parceria com a vida e caminha com ela, e não mais em sua contramão.

Como um organismo multifacetado, dinâmico, o romance de Lya Luft, ao partir para a revisão e desconstrução de figurações míticas tão poderosas – Lilith e o “pai” – também recupera uma nova perspectiva para essas figurações. No caso da mulher, o romance revela sua face utópica e, de certo modo, também mítica. Ao fazer de Nora uma espécie de Lilith às avessas, capaz de recontextualizar a própria história, perdoar o passado e lutar pelo seu processo de crescimento, em todas as dimensões da vida, Lya Luft faz da mulher do fim do século XX um ser humano despojado do estigma da dominação e da subjugação; uma mulher parida de sua própria criação/invenção e não da costela/esperma do homem/deus/pai. A autora redesenha, ou redefine, a alegoria da nova mulher, um ser nascido da acumulação de vivências e experiências, flagrada no ato do viver. O grande salto que o romance introduz materializa-se na transformação da morte e do caos na reinvenção da vida. Dessa morte e desse caos algo novo tem início, de forma que a morte traz a vida em si. Enfim, Lya Luft faz da morte “o traço dissolvente da ordem presente e, ao mesmo tempo, o traço seminal da ordem futura” (Assis Duarte, 1995, p. 109).

REFERÊNCIAS

ASSIS DUARTE, Eduardo de. **A Nova Era, de Ângela Carter, ou a superação do mito patriarcal**. In: XAVIER, Elódia (Org.). Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura, UFRJ, 1995.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro: relações entre homens e mulheres**. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.

CASTANHEIRA, Cláudia. **Dinamizando as marcas da diferença: a mulher e o discurso ficcional no fim do século XX**. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COOPER, David. A morte da família. Trad. Jurandir Craveiro. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft. 1993. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

CUNHA, Helena Parente. (Org.). Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. A casa e as casas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

FREUD, Sigmund. Sexualidade feminina. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 24 v.

GOMES, Carlos Magno Santos. Um palco pós-moderno na narrativa de Lya Luft. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). – Universidade de Brasília, DF, 2000.

LUFT, Lya. A sentinela. São Paulo: Siciliano, 1994.

VIANNA, Lúcia Helena. Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem/mulher na literatura. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.