

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL

CURSO DE LETRAS

Alessandra Danusa Wagner

**A RELAÇÃO ENTRE PERSONAGEM E ESPAÇO NA OBRA *A ASA
ESQUERDA DO ANJO*, DE LYA LUFT**

Santa Cruz do Sul
2017

Alessandra Danusa Wagner

**A RELAÇÃO ENTRE PERSONAGEM E ESPAÇO NA OBRA *A ASA
ESQUERDA DO ANJO*, DE LYA LUFT**

**Monografia apresentada ao curso de Letras da
Universidade de Santa Cruz do Sul como tarefa
integrante do currículo normal do curso.**

Orientador: Prof. Dr. Rafael E. Guimarães

**Santa Cruz do Sul
2017**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Clair Vitória e Remigio, que muita participação tiveram no que sou hoje. Agradeço pelos valores passados, pelo carinho e força que me transmitiram durante toda a vida e, principalmente, durante a realização deste trabalho.

Ao Bruno, que compartilha comigo inúmeros sonhos, por compreender a ausência de tempo e pelo apoio proporcionado.

Ao professor Rafael, pela confiança e pelo comprometimento empreendido e por ter me orientado com muita paciência e atenção.

A todos os professores que influenciaram minha trajetória acadêmica por meio de conselhos, de incentivos e através da transmissão de conhecimentos.

Aos familiares, amigos e colegas que me confortaram nos momentos difíceis, me encorajando para persistir sempre.

Esta conquista é de todos que de alguma forma influenciaram a realização deste processo.

*Inúmeras armadilhas se escondem em um texto à toaia
do leitor.*

(Antonio Dimas)

RESUMO

A finalidade deste trabalho é evidenciar os espaços percorridos pela personagem Gisela no romance *A asa esquerda do anjo*, escrito por Lya Luft, buscando analisar o sentido que eles evocam. Para tanto, primeiramente fizemos uma pesquisa em renomadas obras que abordam aspectos relativos à personagem e ao espaço na ficção. Elaboramos um estudo acerca da representação da figura feminina através dos tempos, bem como uma análise de como ela se constitui enquanto personagem nos escritos, inclusive no Rio Grande do Sul, para posteriormente nos determos na vida e na escrita de Lya Luft, dando especial enfoque à obra já mencionada. A base teórica desenvolvida possibilitou um exame dos locais transitados pela protagonista no romance. Concentramos nosso estudo em dois lugares específicos: a casa e o cemitério. Para tanto, pesquisamos o sentido comumente a eles atribuído para, então, refletirmos quais significados eles adquirem na narrativa em questão.

Palavras-chave: Espaço. Personagem. Lya Luft. *A asa esquerda do anjo*.

ABSTRACT

The purpose of this work is to highlight the spaces covered by the character Gisela in the novel *The left wing of the angel*, written by Lya Luft, seeking to analyze the meaning they evoke. To do so, we first did a research in renowned works that deal with aspects of character and space in fiction. We developed a study about the representation of the female figure through the ages, well as an analysis of how she is constituted as a character in the writings, including in Rio Grande do Sul, to later dwell on the life and writing of Lya Luft, giving special focus to the work already mentioned. The theoretical basis developed allowed an examination of the places carried by the protagonist in the novel. We focused our study on two specific places: the house and the cemetery. In order to do this, we search for the meaning commonly attributed to them, so that we reflect what meanings they acquire in the narrative in question.

Keywords: Space. Character. Lya Luft. *The left wing of the angel*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER ENQUANTO PERSONAGEM DE FICÇÃO	8
2.1 A personagem de ficção.....	8
2.2 O papel da mulher e a sua constituição como personagem de ficção.....	14
3 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA.....	23
3.1 O espaço como elemento significativo.....	23
3.2 Um olhar voltado à casa e ao cemitério.....	30
4 O LUGAR DA MULHER NA LITERATURA E A ESCRITA LUFTIANA.....	35
4.1 A mulher enquanto personagem e escritora: um olhar especial à vida e à obra de Lya Luft.....	35
4.2 Uma breve contextualização de <i>A asa esquerda do anjo</i>.....	39
4.3 A relação de inversão de sentido dos espaços casa e cemitério na obra <i>A asa esquerda do anjo</i>.....	43
5 CONCLUSÃO.....	52
REFERÊNCIAS.....	54

1 INTRODUÇÃO

A realização deste trabalho decorre da união do desejo de compreender mais amplamente o romance *A asa esquerda do anjo*, escrito por Lya Luft, e da curiosidade de desvendar os múltiplos sentidos que o espaço evoca nas produções literárias. Analisamos, então, a maneira como ocorre a organização espacial nesta obra da autora santa-cruzense.

Apresentamos um estudo acerca da organização deste integrante literário no texto ficcional. Embora seja um elemento que revela inúmeros sentidos que auxiliam a compreender as narrativas, ele ainda não adquiriu receptividade sistemática. Por meio deste exame, baseado em pesquisas bibliográficas, revelamos como este constituinte é fundamental para entender atitudes que a protagonista de *A asa esquerda do anjo* passa a ter.

A narrativa em questão evidencia um universo feminino marcado por perdas, angústias e preconceitos, ao mesmo tempo em que mostra Gisela buscando pôr fim a este longo processo doloroso e indo ao encontro de sua liberdade e da sua afirmação, fazendo com que esta obra de arte ficcional problematize não só a situação das mulheres que compõem o texto, mas que indague a posição feminina na sociedade.

Observando a temática do romance e partindo da concepção de que o trabalho parte da relação entre a personagem e o espaço e de que um diz muito sobre e influencia diretamente o outro, inicialmente, apresentamos uma base teórica a respeito da personagem de ficção. Esta reflexão é baseada em renomados estudiosos acerca do tema, como Beth Brait, Edward Forster e Antonio Candido, por exemplo, e tem como objetivo mostrar a importância dessa instância narrativa e de que forma ela é construída teoricamente. Posteriormente, explicitamos como ocorre a representação da mulher na sociedade, elencando simbologias culturalmente a ela associadas e a forma como ela foi sendo apresentada nos textos literários.

No terceiro capítulo, constam construções teóricas referentes ao espaço e à ambientação, nas quais estão presentes diferentes pontos de vista acerca do tema, oriundos de estudiosos dos quais destacamos Antonio Dimas, Osman Lins, Michel Foucault, Gaston Bachelard e Salvatore D'Onofrio. Uma reflexão minuciosa da constituição deste elemento permite entender princípios culturais e ideológicos associados aos escritos. Separamos dois espaços específicos, a casa e o cemitério, que estão inseridos no romance analisado, a fim de refletir quais sentidos convencionalmente lhes são atribuídos.

Como a pesquisa está centrada na análise de uma obra escrita por Lya Luft, trouxemos, no quarto capítulo, informações acerca da vida, das conquistas e da escrita original da autora gaúcha, ressaltando o importante papel que ela ocupa enquanto questionadora da condição da mulher na sociedade. Expusemos, também, alguns aspectos da narrativa em questão, a fim de contextualizar e aproximar o romance.

Evidenciamos como o espaço é de suma importância para a construção desta narrativa, configurando-se como elemento indispensável para compreender a obra enquanto tal. Como os locais transitados pela protagonista são muitos, separamos apenas alguns para ressaltar as simbologias que geralmente representam, dando especial enfoque à casa e ao cemitério. A residência da família Wolf, bem como o jazigo onde estão enterrados os familiares, têm profundas relações com as atitudes da personagem Gisela. Nesses locais estão presentes elementos significativos que interferem na personalidade e nos desejos da menina, fatores que conseqüentemente interferem no sentido que ela lhes atribui. Para a garota, os dois ambientes transmitem valores diferentes do que comumente a literatura apresenta.

O trabalho segue a linha de pesquisa dos processos narrativos, comunicacionais e poéticos, contemplando a investigação dos processos de conhecimento e de sentido inerentes à leitura de textos de natureza literária e comunicacional. Contempla o estudo de produções escritas, imagéticas, sonoras e hipertextuais.

2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER ENQUANTO PERSONAGEM DE FICÇÃO

2.1 A personagem de ficção

O texto ficcional apresenta uma série de componentes que auxiliam a constituir-lo enquanto tal. Os detalhes, a coerência interna dos fatos e a causalidade dos acontecimentos, por exemplo, permitem construir sua verossimilhança. Consoante Antonio Candido assegura em *A personagem de ficção*, a narrativa adquire uma maior força de convicção, entretanto, com a presença da personagem. A partir da introdução de um ser humano na narrativa, temos uma situação concreta na qual cada detalhe acrescido revela a elaboração imaginária. É ela, portanto, que constitui a essência da ficção. É o integrante que aparenta ser o mais vivo, mais atuante, comunicativo e que expressa de forma brilhante as ideias que povoam o texto literário.

Esses habitantes da ficção espelham a vida, por isso permitem que a história adquira proximidade com a realidade, fazendo com que o leitor muitas vezes não consiga controlar a emoção sentida ao deparar-se com a realidade criada pelo autor. Eles transparecem realidade, possibilitando que o leitor viva e reviva as experiências descritas e deixe aflorar suas emoções. O choro diante da morte de uma personagem é um exemplo de como a emoção é trabalhada através destes elementos ficcionais. Muitos são tão convincentes de sua realidade, que fazem com que acreditemos que existam realmente.

Beth Brait, em *A personagem*, assevera que desde Aristóteles, o primeiro a explorar essa instância narrativa, inúmeros aspectos foram analisados e desenvolvidos acerca do assunto. O filósofo grego divisou a primeira grande dicotomia referente ao assunto quando diferenciou as personagens de *mimese superior* das de *mimese inferior*. Na literatura medieval e renascentista, é possível observar a diferença entre o herói presente no romance de cavalaria e na poesia épica, diferente do anti-herói, presente nas novelas divertidas. Essa diferenciação perdurou, entretanto a tendência da narrativa atual coloca a presença do herói tradicional como elemento do passado, embora em muitas produções ele permaneça apenas com outras configurações.

Brait (1999) declara que inicialmente as pesquisas teóricas evidenciavam esse elemento como imitação do mundo exterior, como imagem de pessoa virtuosa e moralizante. Mais tarde, postulou-se que ele era uma projeção da maneira de ser do criador, do universo psicológico do autor, todavia ainda era visto como um ser antropomórfico, ou seja, comparado ao ser humano.

Essa tradição foi modificada a partir do século XX, quando houve a sistematização da crítica literária. A autora evidencia que George Lukács, em *Teoria do romance*, publicado em 1920, apesar de retomar o assunto através de outro viés e estabelecer uma nova concepção de personagem, ainda persistiu em sujeitá-la ao modelo humano.

Em torno de 1916, os formalistas russos desenvolveram estudos acerca da especificidade da figura humana na obra de ficção, tornando mais nítida a relação entre ser fictício-pessoa. Eles evidenciaram que a narrativa ficcional é composta por uma somatória de elementos para que ocorra a sua conformação e significação. Eles denominaram fábula ao conjunto de acontecimentos que participam na composição ficcional, e trama à maneira como essas ocorrências são interligadas. Nesse sentido, a personagem seria uma integrante da fábula, que estaria submetida aos movimentos da trama. É a partir desse momento que ela é vista com suas especificidades e como ser de linguagem.

Em *Aspectos do romance*, de 1969, Edward Forster distinguiu esses edifícios de papel de maneira sugestiva e ampla, evidenciando que eles seriam um componente da narrativa e não mais uma referência à realidade exterior, o que foi inovador quanto aos estudos desenvolvidos acerca do assunto. Ele evidenciou que eles podem ser planos ou esféricos. Os primeiros, considerados por vezes tipos, por vezes caricaturas, são constituídos através de uma única ideia ou qualidade e não se modificam com as circunstâncias. São identificados através de uma única frase, por isso, facilmente reconhecidos e lembrados. Eles tendem a ser cômicos; dificilmente são trágicos ou sérios. O autor coloca que quando são construídos por meio de mais fatores, ocorre o início de uma curva em direção à esfera. Já os esféricos apresentam três dimensões, são imprevisíveis, assim como a vida é, são elaborados com maior complexidade e têm a capacidade de surpreender o leitor de maneira convincente.

Forster (1969), considerando os principais fatos da vida humana - nascimento, alimentação, sono, amor e morte - estabelece ainda uma comparação entre o “*homo sapiens e o homo fictus*” (1969, p. 42). Ele evidencia que o segundo normalmente “nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e - o mais importante - podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só” (1969, p. 43).

Bourneuf e Ouellet, citados por Beth Brait (1999), estabelecem quatro funções possíveis praticadas por essa instância narrativa no universo criado pelo romancista. A primeira, *função decorativa*, é a que não apresenta um papel particular, mas que tem uma posição indispensável

pois pode caracterizar uma cena ou um núcleo no romance. A segunda, *agente de ação*, pode ser subdividida em seis categorias. Pode ser *condutor da ação*, o que dá o impulso, seja por necessidade, ou por carência; pode ser *oponente*, que possibilita que ocorra o conflito; *objeto desejado*, que é o elemento visado; *destinatário*, que é o beneficiário da ação e não precisa ser necessariamente o seu condutor; *adjuvante*, que é auxiliar e ajuda uma das forças; *árbitro, juiz*, que intervém na ação conflitual para solucioná-la. A terceira função, *porta-voz do autor*, seria a personagem como o conjunto das observações e possibilidades do criador. A última, de *ser fictício, com forma própria de existir*, observa a personagem em sua complexidade, dentro da especificidade do texto. Essas funções desempenhadas podem ser discutíveis, mas é uma possibilidade de analisar a questão dos habitantes da ficção em determinadas obras.

A expressão *ser fictício*, consoante Candido (2002), entretanto, é uma expressão que soa como paradoxo. Ele ressalta a possibilidade de relação entre este e o ser vivo, que é revelada pela personagem, evidenciando que o romance se baseia nessa relação. Ela não seria, contudo, uma cópia de um ser vivo, mas sim uma transformação, uma modificação da vida, seja por acréscimo, seja por deformação das partes, até porque, segundo o autor, o romancista é incapaz de reproduzir a realidade em sua totalidade. Ele não realiza, portanto, a projeção, mas sim a transfiguração da vida.

Beth Brait (1999) cita que Oswald Ducrot e Tzevan Todorov, no *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, declaram que a personagem é um ser de papel e, da mesma forma que Candido, afirmam existir a relação entre personagem e pessoa à medida que a primeira representa a segunda, conforme modalidades próprias da ficção. Sob essa perspectiva, Brait ressalta, ainda, que o problema da personagem é linguístico, visto que não existe fora das palavras.

Esses elementos da narrativa, conforme afirma Candido (2002), permitem que o leitor se identifique, que participe da história e que viva as experiências expostas. A descrição de um espaço ou de um objeto, por exemplo, pode ser, como o autor afirma, uma interessante “prosa de arte” (2002, p. 27). Todavia isso é convertido em ficção apenas quando o espaço ou o objeto se humanizam por meio da imaginação pessoal. A partir de então, o puramente descritivo passa a transformar-se em vivência. Para que a narração não seja convertida apenas em descrições, é essencial que não ocorra o desaparecimento prolongado do elemento humano, porque, conforme o autor, “[...] o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo” (2002, p. 28).

Na mesma obra, Candido ressalta que nossa visão da realidade é bastante fragmentária e limitada e o texto literário apresenta uma realidade mais fragmentária do que nossa visão já fragmentada. Apenas alguns aspectos são obtidos, enquanto que outros não conseguimos captar. Tendo em vista isso, as personagens não alcançam a determinação completa dos seres reais, embora sejam projetadas como entes reais e determinados.

Nesse sentido, Candido destaca a importância da participação de diversos fatores para a criação literária:

[...] a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens “vivas” e situações “verdadeiras”, já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal da organização das partes sucessivas, como no vertical das camadas; enfim, de todos os meios que tendem a constituir a obra de arte literária. (CANDIDO, 2002, p. 37)

Os edifícios de papel, todavia, apresentam um aspecto mais nítido do que os seres reais, têm uma maior coerência do que as pessoas, maior exemplaridade, maior significação e maior riqueza devido à “concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (CANDIDO, 2002, p. 35).

A partir de um ponto inicial e com recursos próprios, o romancista trabalha para criar a ilusão do real. Os elementos que ele utiliza para caracterizar os seres de papel, física e espiritualmente, são relevantes para a construção da narrativa, pois essa organização é essencial para a construção da verdade desses seres. Os elementos, quando mal combinados, pouco ou nada sugerem no texto. Através dos traços constitutivos, Gisela, de *A asa esquerda do anjo*, por exemplo, existe para o leitor com uma maior integridade e nitidez do que um ser vivo. Os pormenores de que a narradora criada por Lya Luft faz uso para descrevê-la são constituintes de forte convicção e poder sugestivo. O simples fato de ser canhota, por exemplo, sugere que seja uma pessoa “esquerda”, estranha e que representa o lado “errado” da família Wolf.

A grande obra de arte ficcional nos traz, portanto, seres humanos de contornos definidos e definitivos, vivenciando fatos exemplares de uma maneira exemplar. Eles passam por situações-limite, conflitos, são levados a tomar decisões e revelam aspectos humanos essenciais, tais como os trágicos, os demoníacos e os luminosos.

A interpretação que temos das pessoas é espontânea e variável conforme o tempo e as condições de conduta. No texto ficcional, todavia, o romancista oferece uma sequência coesa e

menos variável à personagem. Ela é um ente que, devido à coerência, à unidade e à simplificação que o escritor previamente projetou, é mais lógica do que os seres humanos. Ele delineou o caminho da personagem e a sua maneira de ser, embora para o leitor ela possa vir a adquirir diferentes interpretações, configurando-se como complexa, infinita na sua riqueza, ilimitada e contraditória. Essa profundidade que ela adquire na narrativa é justamente resultado da linha de coerência previamente traçada pelo romancista. Isso acontece devido aos “recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor)” (CANDIDO, 2002, p. 59).

Embora não seja mais simples, ela é, portanto, mais coesa, mais precisa e mais lógica do que o ser real. Todavia, o romance moderno buscou diminuir a ideia de precisão e lógica das personagens, trabalhando “com um mínimo de traços psíquicos, de atos e ideias” (CANDIDO, 2002, p. 59), combinando elementos caracterizadores com cuidado para que elas fossem mais complexas e profundas.

Tendo em vista a complexidade da psicologia das personagens no romance moderno e a simplificação técnica para a sua caracterização, Candido (2002) concebe esses integrantes da narrativa de duas maneiras distintas. A primeira, como se fossem “seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam” (CANDIDO, 2002, p. 60). A segunda maneira concebe-os como “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2002, p. 60).

Ele evidencia duas maneiras diferentes de personagens, observação que se assemelha à distinção feita por Edward Forster: as de costumes e as de natureza. As primeiras são, geralmente, caricatura, já que apresentam características bem demarcadas, invariáveis, fixadas e todas as vezes em que aparecem na história, basta invocar uma delas para saber de quem se está falando. Nessas personagens, o comportamento em sociedade é ressaltado. Já nas de natureza, é a existência em si que é evidenciada; ela não resulta apenas através das relações ou observações, mas por meio da sua essência íntima. As de natureza “não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada nuance do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca” (CANDIDO 2002, p. 62).

A evolução técnica por que passou o romance no século XVIII acarretou na passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples com personagens

complicadas. A complexidade das personagens somada à unidade de ação e à simplificação dos acontecimentos configuram o romance moderno.

Candido (2002) diz que, em *O romancista e seus personagens*, François Mauriac coloca que sempre ocorre um vínculo entre o autor e a personagem, visto que ele a tira de si, através da modificação dos traços da realidade. A criação dela depende dos limites do criador e sai de suas possibilidades. Observando a distância entre o ser de papel e o ponto inicial na realidade, o autor propõe uma classificação quanto à criação literária em três maneiras distintas. A primeira refere-se ao disfarce ténue do romancista, comum nos romances memorialistas. A segunda diz respeito à cópia de pessoas reais; essas personagens não são criações, mas reproduções e são comuns nos romances retratistas. A terceira refere-se às personagens inventadas, quando a realidade é o dado inicial para que aconteça a transfiguração.

Candido, ao afirmar que esses elementos ficcionais podem passar entre dois limites ideais da criação: “ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária” (CANDIDO, 2002, p. 70), questiona a classificação de Mauriac, pois afirma só existirem personagens inventadas, que mantêm relação com a realidade, mas constituindo-se através da elaboração e da transformação.

Vale destacar que, conforme assegura Salvatore D’Onofrio em *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*, essa instância ficcional pode ocupar uma dupla função. Pode estar exercendo papel de agente de ações, relacionado ao plano do enunciado, e o papel de sujeito ou destinatário do discurso, relativo ao plano da enunciação. Na obra *A asa esquerda do anjo*, por exemplo, Gisela é apresentada como elemento ora do plano do enunciado, já que pratica ações no decorrer da narrativa, ora do plano da enunciação, visto que narra as experiências vivenciadas. Narradora e protagonista, nesse caso, se identificam. Gisela nos conta uma história em que ela atua em grande parte de sua existência, por isso podemos afirmar que ela é, de acordo com as denominações utilizadas por D’Onofrio, uma narradora-protagonista.

Em *As vozes do romance*, Oscar Tacca distingue os seres de papel através de dois enfoques distintos, diferenciação que, apesar de outra denominação, assemelha-se à realizada por D’Onofrio. Segundo essa acepção, eles podem ser vistos como o centro, relacionado ao que se conta, “como interesse central do mundo que se explora” (TACCA, 1983, p. 121), ou como o meio, como técnica, como instrumento para a exploração desse mundo e que é relativo a como se conta. Detendo-se mais especificamente ao ser como meio, o autor diz que as personagens se constituem mais do que meros temas do romance, mas como verdadeiras “fontes

de informação, jogo de espelhos, postos de observação” (TACCA, 1983, p. 123). Coincidindo-se o narrador com a personagem, o ângulo de enfoque pode ser diferente. O narrador pode ser protagonista do romance, uma personagem secundária, ou uma simples testemunha dos fatos.

Tomemos como exemplo, mais uma vez, a obra *A asa esquerda do anjo*. Lya Luft concede voz a Gisela, narradora em primeira pessoa, ao mesmo tempo protagonista da história, que dá, sucessivamente, o enfoque a outras personagens, como a sua avó, Frau Wolf, sua mãe, Maria da Graça, e seu pai, Otto Wolf, por exemplo. O relato dos acontecimentos, realizado através de Gisela, faz com que ocorra o duplo registro, convertendo-a em observadora da sua própria sorte. A Gisela madura não é mais a mesma menina do passado; ela tem para essa garota um olhar como o de um autor para uma personagem, como ente estanho, mas definido. Segundo Tacca (1983), “relato e evocação, tempo de narração e tempo daquilo que é narrado estão extremamente interpenetrados: quando o narrador evoca é como se ‘visse’ [...]” (TACCA, 1983, p. 131). Na obra em questão, há a confrontação de um passado vivido, movido pela insegurança, mas encerrado, e um presente de vivências e de recordações. Ela revive plenamente o seu passado. Ela quase que vive no passado.

Partindo da ideia de que analisaremos uma obra que faz com que questionemos a representação do feminino, em seguida, investigaremos a situação da mulher na sociedade, observando quais os papéis que comumente lhe são outorgados, para, a partir desta reflexão, verificarmos sua construção como personagem nos textos literários.

2.2 O papel da mulher e a sua constituição como personagem de ficção

A mulher esteve em situação de dependência desde as sociedades primitivas. Rita Terezinha Schmidt, no artigo *Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino*, diz que

na mitologia, nas artes visuais, nas doutrinas religiosas, nos tratados filosóficos, nas ciências médicas e sociais, na psicanálise, na literatura e nos meios midiáticos, o corpo feminino é sacralizado pela sua capacidade gerativa, exaltado pela beleza, repudiado pela impureza, erotizado pelo olhar masculino, controlado pelo aparato estatal, e explorado e aviltado pela violência de discursos e práticas que se disseminam no campo social. (SCHMIDT, 2012, p. 1)

Tomemos como exemplo a doutrina cristã. Na história da criação do mundo, Eva não foi criada ao mesmo tempo que Adão. Foi a partir da costela dele e para ele que ela foi trazida ao mundo. A vinda da figura feminina é considerada um acontecimento que não adquire grande

relevância, diferente da presença da figura masculina, que é considerada um direito. A criação dela não teve um fim em si, foi feita com o objetivo de eliminar a solidão de Adão.

Simone de Beauvoir, no livro intitulado *O segundo sexo*, coloca, a respeito do papel secundário desempenhado pelas mulheres, que elas não se afirmam como sujeitos, uma vez que

não criaram um mito viril em que refletissem seus projetos; elas não possuem nem religião nem poesia que lhes pertençam exclusivamente: é ainda através dos sonhos dos homens que elas sonham. São os deuses fabricados pelos homens que elas adoram. Estes forjaram para sua própria exaltação as grandes figuras viris: Hércules, Prometeu, Parsifal [...]. (BEAUVOIR, 1983, p. 180)

Beauvoir diz que há relações em que o homem está ligado à mulher, como a de pai, de marido e de filho, por exemplo, mas, segundo a autora, foram eles próprios que as estabeleceram e elas não chegam a atingir a dignidade de mito, não passando de clichês. Ela afirma que a mulher se constitui como o outro, servindo aos interesses e pretensões ontológicas e morais dos homens, que desde os primórdios objetivaram alicerçar uma identidade soberana. Na medida em que eles buscam se afirmar, a existência desse outro lhes é necessária, visto que eles projetam nesse outro uma realidade que não conseguem alcançar. É por meio da figura feminina que eles buscam a realização.

Conforme a autora, nas sociedades patriarcais ela é amada enquanto pertence ao homem. Ele teme-a enquanto outro. Mas enquanto outro que ele busca tomá-la como sua e é isso que faz com que ele a reconheça como semelhante. Ela está intimamente associada ao homem. É a sua metade, é essência humana. Quanto mais ele se liberta, mais ela também se torna livre como indivíduo. Mas mesmo tornando-se libertador, o homem ainda deseja a escravização da mulher, afinal, para acordar a bela adormecida, por exemplo, é essencial que ela durma.

O homem deseja a quietude, vivenciando a inquietude. Necessita enfrentar obstáculos diariamente para conquistar êxito. O sonho com a quietude na inquietude é encarnado pela mulher. Ela constitui-se, muitas vezes, de forma diferente, e às vezes, como ser contraditório. Na tradição cristã ocidental, por exemplo, ela é Eva, mas também é Maria. Luz/escuridão, purificação/poluição, inocência/corrupção são dualismos usualmente atribuídos a ela. Acerca do duplo sentido que exerce, bem como o que ela representa para o universo masculino, Beauvoir assegura que

ele nasce dela e morre nela; é a fonte de seu ser e o reino que ele submete à sua vontade; é uma ganga material em que a alma se encontra presa, e é a realidade suprema; é a contingência e a ideia, a finitude e a totalidade; é o que se opõe ao espírito e o próprio espírito. Ora aliada, ora inimiga, apresenta-se como o caos tenebroso de que surge a

vida, como essa vida, e como o além para o qual tende: a mulher resume a natureza como Mãe, Esposa e Ideia. (BEAUVOIR, 1983, p. 184)

Ela pode, também, vir a assumir comparações metafóricas a partir de elementos da natureza. Pode ser terra, água, ar, chama, frescor das nascentes, azul do céu, pérola, pedra preciosa e seda, por exemplo. Pode ser lua sonhadora, estrela brilhante, luz do sol ou sombra das grutas. Pode ser fauna, como gazela, ou corça, por exemplo, e flora terrestre, como lírio e rosa. Bosques são habitados por ninfas, sereias, ondinas, fadas, dríades. Ao mesmo tempo ela pode vir a ser uma flor selvagem ou uma rosa orgulhosa.

A mulher é noite, a qual o homem receia e que o apavora. É mar, perigoso, pérfido, “difícil de conquistar, mas que ele ama através de seu esforço para domá-la” (BEAUVOIR, 1983, p. 198). Ela é montanha, a qual “quer violar ainda que correndo perigo de morte” (BEAUVOIR, 1983, p. 198). A mulher passa a ser o objeto através do qual ele domina a natureza.

A germinação, segundo Beauvoir, é um processo que está intimamente ligada à morte e esta última está relacionada à mulher. Isso porque a partir do momento em que a criança inicia seu percurso na vida, está também mais próxima do caminho do fim. Na representação popular, por sua vez, a morte esteve usualmente ligada a uma figura feminina. Além disso, a terra, como símbolo feminino, é a que guarda a ossada após o falecimento das pessoas. Cabe à mulher chorar o óbito de seus entes queridos, já que ele é obra sua. É dela que todos saíram e para ela - como terra - que todos voltarão no final. Todavia, a morte também pode estar ligada à vida, uma vez que se apresenta como um novo nascimento.

A fecundidade é vista como uma atitude passiva. Comparada à terra, que recebe imóvel as sementes em seus sulcos, a mulher é, entretanto, vista também como ser que alimenta, nutre e fornece a substância ao germe. Embora em primeiro momento secundário, o papel que ela desempenha gera vida e prosperidade.

Sherry Ortner afirma, no artigo *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?*, que, embora ocupe posição intermediária entre a cultura e a natureza, é comumente relacionada à segunda. A universalização do *status* secundário feminino permite que haja essa ligação. A respeito das relações femininas e masculinas, a autora diz que as primeiras são mais práticas e envolvidas a sentimentos concretos, enquanto que os homens representam experiências de modo objetivo, distante e individualista:

As relações da mulher tendem a ser, semelhantes à natureza, relativamente imediatas, mais diretas; enquanto que o homem tende a se relacionar não somente de um modo mais mediato, como de fato, muitas vezes se relaciona mais consistente e solidamente

com categorias e formas mediatas do que com pessoas ou com os próprios objetos. (ORTNER, 1979, p. 113)

Ortner (1979) declara que Aristóteles foi o primeiro a empenhar-se na distinção de natureza humana a partir da diferença sexual. O filósofo analisava a função desempenhada pela figura feminina na *polis*, o que permitiu que concluísse que seu papel era inferior e que era imposto pela natureza. Ele assegura que o caráter secundário que ela assume deriva de seu corpo passivo, oposto ao masculino, que carrega a substância do ser na cópula. Conforme essa acepção, ela é um ser incompleto, destituída de substância, no qual ele deposita a forma, a alma.

Ao analisar o corpo físico feminino, a ótica patriarcal reconhece que ele está geralmente colocado para assumir papéis sociais que muitas vezes são inferiores aos desempenhados pelo homem, que está voltado para assumir os esquemas da cultura. Esse pensamento sustenta que a estrutura fisiológica feminina restringe seu movimento social e limita seu contexto social. Fatores de ordem física, social e psicológica contribuem para essa associação.

Ortner (1979) assegura que dentre os fatores de ordem física que podem cercear o contexto social, podemos citar a menstruação. Específica do corpo feminino, desconfortável e por vezes dolorosa, relaciona-se a uma emoção negativa, modifica a rotina, podendo afetar as atividades diárias. A gravidez é outro fator de ordem física. Durante esse período, fontes de vitaminas e minerais são convertidos ao feto, para que ocorra a sua nutrição. No final da gestação, há o parto, doloroso e, por vezes, perigoso. Durante esse período e depois do nascimento do bebê, a atenção é canalizada para a nova vida. A mulher apresenta um maior envolvimento, portanto, com a função que envolve a reprodução, por isso, geralmente está mais relacionada à natureza do que o homem, que por sua vez tem uma estrutura biológica que lhe permite maior transcendência.

A autora assevera que o cuidado e a supervisão de que uma criança precisa são geralmente exercidos pela mãe; é ela que amamenta e que é agente de socialização do bebê. Por isso, é mais uma vez associada à natureza e constantemente vinculada ao contexto doméstico. Entretanto, por sua consciência, por sua participação e pelo diálogo social, é possível afirmar que ela ocupa posição intermediária entre a natureza e a cultura, porém numa escala de transcendência menor do que a do homem. O fato de ser agente de socialização da criança demonstra que ela faz parte da cultura.

A personalidade feminina, sob a ótica patriarcal, também faz com que ocorra a relação dela com a natureza. Conforme essa acepção, ao analisar a relação mãe/filho é possível observar que

a *psique* feminina é voltada à função maternal, apresentando um modo de relacionar menos mediato. Mas ao mesmo tempo há nessa relação um comprometimento pessoal de transformação desse bebê em ser civilizado, que faz com que o modo de relação que ela apresenta esteja intimamente associado à cultura. Embora, portanto, esteja biologicamente relacionada à natureza, podemos dizer que ela também está associada à cultura, podendo ocupar os dois domínios.

Acerca da tarefa de cuidar, Joan Tronto, no texto intitulado *Mulheres e cuidados: o que as feministas podem aprender sobre a moralidade a partir disso?* expõe duas maneiras diferentes da realização do ato: o ‘cuidado com’, mais relacionado a objetos concretos e a um compromisso mais geral, e o ‘cuidado de’, relativo a um objeto específico, particular, o centro das atenções. “Cuidar de envolve responder às necessidades particulares, concretas, físicas, espirituais, intelectuais, psíquicas e emocionais dos outros” (TRONTO, 1997, p.188). Ambas as atividades são relacionais, pois pressupõem alguma coisa ou alguém envolvido no processo.

Os papéis tradicionais da sociedade colocam como tarefa da mulher o ‘cuidado de’, função mais particular, enquanto ao homem, está o ‘cuidado com’, papel mais público e social a ser desempenhando. Essa relação, além de dividir o mundo masculino e feminino, segmenta também o público e o privado. O ‘cuidar de’ pode ser visto, através de uma perspectiva machista, como uma atitude que comprova a subordinação, uma vez que menospreza o que elas fazem, aceita as divisões tradicionais dos gêneros e não exige um repensar das categorias morais.

As mulheres desempenham, entretanto, uma somatória de cuidados em seu contexto doméstico. O ‘cuidado de’, sob o olhar feminista, é tarefa que suscita questões de caráter moral, visto que “envolve atos morais habitualmente não compreendidos na estrutura da teoria moral contemporânea” (TRONTO, 1997, p. 200). O ato exige o pensamento maternal, é um ofício difícil e exigente, que pressupõe responsabilidade e compromisso contínuo. Dentre outros fatores, a função pede uma capacidade de atenção para perceber do que o outro precisa, além de uma ligação entre o ser e este outro.

À medida que foram destacando-se princípios de ordem e do mal para garantir e justificar o domínio da natureza e do feminino, foram sendo incorporados significados de que a mulher deveria ser controlada e de que tivesse uma conduta exemplar, dócil, disciplinada, baseada na função reprodutiva, uma conduta com vistas ao ideal materno. Embora desempenhasse um ofício complexo, essa ideia estava intimamente ligada ao desmerecimento

político e cognitivo feminino, uma vez que a mulher era controlada por leis ditadas pelos homens.

Essa complexa rede simbólica é resultado de representações e discursos produzidos socialmente. O dualismo natureza/cultura, que se configura na associação do corpo como pura matéria e relativo à natureza, disseminou a ideia de superioridade masculina. O método filosófico difundiu a racionalidade e a objetividade como premissas do saber moderno, evidenciando a divisão mente/corpo, sujeito/objeto, como hierárquicos. Os dualismos razão/emoção, cabeça/coração, por exemplo, analisados sob a ótica homem/mulher, evidencia a assimetria do gênero. O fato de haver dualismos comprova que existe uma oposição que tem base no privilégio de um termo sobre o outro. Se há uma organização dessa natureza é porque existe o controle.

No século XIX, outra face feminina é exposta, inclusive nos textos literários. O adultério passa a ser um tema recorrente nos escritos. “Para arrancar a mulher à natureza, para escravizá-la ao homem mediante cerimônias e contratos, elevaram-na à dignidade de pessoa humana, deram-lhe liberdade” (BEAUVOIR, 1983, p. 233). Entretanto, a condição de tornar-se livre apenas sendo cativa fez com que se voltasse à infidelidade para assumir sua liberdade. Inúmeras faces femininas surgem a partir de então na literatura: figuras pecadoras, vítimas, angelicais e demoníacas, por exemplo. A mulher assume condutas diversas e torna-se, para o homem, complexa.

Segundo Anne Higonnet (1991), a partir de então, elas enfrentam novas oportunidades culturais, visto que são recebidas pelas instituições de belas-artes e pelos meios de comunicação social. Já no século XX as artes proporcionaram a elas um meio de se afirmarem como liderança cultural, social, como forma de demonstrar sua independência econômica e seu direito político e cívico. A autora diz que

para criar novas imagens de si próprias as mulheres tiveram de aprender a adotar e a cultivar novas atitudes para consigo próprias, para com os seus corpos e para com o seu lugar na sociedade. Nunca na história mudaram de forma tão radical e tão rápida as imagens de mulheres feitas por mulheres. (HIGONNET, 1991, p. 427)

O termo gênero passa a ser mais amplamente utilizado a partir do início do século XX como novo tema da pesquisa histórica, mas que não possui, todavia, poder analítico para explicar ou modificar os paradigmas existentes. De acordo com Joan Scott (1995), gênero é utilizado em um sentido que supera a explicação biológica e vai ao encontro da mulher enquanto construção cultural, como relação social, como identidade subjetiva. Seu lugar na sociedade

não é resultado das coisas que ela faz, mas do sentido que suas atividades adquirem através da interação social.

As manifestações culturais, entretanto, ao mesmo tempo em que as engrandeciam, tomavam o seu poder. No final do século XIX, elas passaram pelo dilema de confrontarem as imagens de como eram vistas e de como realmente viam a si mesmas. O cinema, por exemplo, como novo suporte da cultura de massa, desempenhou relevante papel na definição dos sexos. Os finais felizes existentes nos filmes produzidos em Hollywood traziam à tona o domínio exercido pela sociedade patriarcal, uma vez que a figura feminina pertencia ao herói, ou morria devido a um sacrifício, ou como castigo. Os filmes ‘de mulher’, por sua vez, revelavam uma contradição. Era questionável a realidade demonstrada, pois ou ela se identificava com essa existência, ou era uma realidade que a sociedade impunha que interiorizasse, visto que muitas vezes não se reconhecia na verdade apresentada.

Detentoras de suas identidades sociais, todavia, começaram a redescobrir e a exibir seus corpos, iniciaram a evidenciar sensualidade. Foram criadas novas imagens da mulher que adentrava ao mercado de trabalho. Estavam presentes em todas as áreas do vestuário, da decoração, do mobiliário, do *design* gráfico, exercendo carreira brilhante e inovadora.

Encomendada pelos governos ou pela nova geração de revistas, a fotografia documental, conforme Anne Higonnet (1991), “encorajava tanto as mulheres como os homens a confrontar e a revelar aspectos escondidos da vida material das mulheres. A pobreza, a velhice, a doença, a diversidade étnica e racial foram muito gradualmente sendo reconhecidas e visualizadas” (HIGONNET, 1991, p. 412).

A partir do final do século XIX e do início do século XX, houve uma maior desessencialização quanto aos dualismos cultura/natureza, mente/corpo. Na literatura, entendida como “um lugar privilegiado para um trabalho de linguagem que produz sentidos e imagens indissociadas de valores articulados com codificações sociais” (SCHMIDT, 2012, p. 7), a reinterpretação do ser mulher questionou o papel feminino e ressaltou posicionamentos como forma de resistência às redes de simbolizações geralmente relacionadas às figuras femininas. O maior envolvimento com experiências da corporeidade e a subjetividade de personagens contribuiu para a quebra de paradigmas.

Rita Terezinha Schmidt afirma que, ao observar

o quadro da produção literária de autoria feminina a partir de fins do século XIX, pode-se dizer que a ficção inaugurou, de forma mais sistemática e insistente, novas e múltiplas formas de imaginar as relações entre mulher, corpo e natureza, não sem dramatizar certas ambivalências e impasses, mas rica em reconfigurações dessa relação na perspectiva de deslocamentos e resistências à construção do corpo como lugar da reprodução da femininidade, o que significa rasurar o princípio da mulher “natural” e questionar a metanarrativa patriarcal da subordinação. (SCHMIDT, 2012, p. 12)

A partir da estética realista/naturalista, surgiram inúmeros textos que buscavam diferenciar os papéis geralmente relacionados à mulher. Neles, o corpo, definido pela sexualidade, ganha enfoque. Muitas vezes adúlteras, elas perdem o *status* de mulher natural à medida que transgridem princípios, como forma de protesto. Rita Terezinha Schmidt (2012) avalia que *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é um exemplo da trajetória feminina que opta por uma paixão adúltera a fim de desafiar a ordem social. A personagem da trama, Emma Bovary, é “reduzida a um corpo pecador, uma mulher que se atreveu a materializar seu desejo fora do casamento, o que fere as leis do gênero e a codificação da mulher como ser ‘natural’ ” (SCHMIDT, 2012, p. 10).

Posteriormente, a estética surrealista permitiu que elas encontrassem um lugar para si, permitindo que se recusassem as coisas como elas eram ou pareciam ser, a fim de que houvesse a representação de outras realidades para exprimir suas experiências e fantasias. À medida que produziam imagens, não se constituindo apenas como modelos, colocaram sua essência em temas tradicionais. Frida Kahlo e Dorothea Lange, por exemplo, ao evidenciar o sofrimento nas suas criações, despertavam para o lado forte e de superação de adversidades que a mulher possui, não como vítima patética de uma situação.

Por mais que ainda perdure, o mito do outro pode vir a acabar à medida que a mulher se afirma como ser humano e adquire maior importância. Nesse sentido, a linguagem e as figuras culturais são uma forma de perpetuar uma imagem de valorização feminina.

Tomemos como exemplo a personagem Gisela, de *A asa esquerda do anjo*. Em um primeiro momento, podemos relacioná-la à imagem da mulher natural. O seu corpo casto, sem mácula, poderia ser a confirmação da afirmação anterior. Entretanto, a narrativa assume caráter de discordância a antigos simbolismos associados ao feminino, visto que a protagonista se sente insegura para constituir família, pois não lhe apetece a ideia de ter de agradar a um marido e realizar os afazeres domésticos, por exemplo. Ao analisar a situação de sua mãe, a personagem não compreende o fato de Maria da Graça recusar uma série de elementos, ter de aprender outros e passar uma vida toda subserviente ao marido. Como veremos adiante, ela se recusa ao

romance e, conseqüentemente, vai contra a armadilha biológica que condena a mãe à reprodução.

3 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA

3.1 O espaço como elemento significativo

Os elementos que compõem o texto revelam inúmeros sentidos, a princípio ocultos. Todavia, à medida que são focalizados e analisados com maior atenção é que se torna possível estabelecer significados que se conectam a outros detalhes presentes, que, juntos, formam um todo significativo.

Nesse sentido, o espaço, assim como a personagem, é um constituinte de grande relevância na literatura, visto que traz consigo particularidades que possibilitam construir e interpretar a narrativa com muito mais sentido.

Apesar de muitos estudos focalizarem a importância que os aspectos que compõem a obra de arte ficcional apresentam, o espaço, por mais que também seja um integrante bastante relevante, ainda não adquiriu tamanha notoriedade, sendo que a bibliografia a respeito permanece parca.

Alguns teóricos que se debruçam a analisar este constituinte literário o colocam com função inferior. Massaud Moisés, em *Guia prático de análise literária*, concebe-o como algo secundário, que repassa à narrativa apenas um pano de fundo. Partindo da ideia de que ele é um universo repleto de seres inanimados e opacos, o autor evidencia que tem caráter estático e que não faz parte da personagem.

Desconsiderar, como salienta Petry (2002), este integrante da narrativa, entretanto, é deixar de lado também a exposição do mundo na obra de arte ficcional. Muito foi afirmado anteriormente acerca da importância das personagens na literatura, todavia é essencial observar que elas estão em determinados locais e que se deslocam nos diferentes lugares geográficos, ou mesmo oníricos.

Na obra *A asa esquerda do anjo*, por exemplo, o espaço psicológico atua como indicativo do comportamento da personagem Gisela, entretanto o espaço físico é de suma importância, pois revela a razão de determinadas atitudes que ela passa a ter.

Antonio Dimas, em *Espaço e romance*, desenvolveu estudos relevantes acerca do tema. Ele destacou que, primeiramente, o enfoque dado pela crítica ao estudo do assunto era de natureza simples, de “mérito simplesmente ilustrativo” (DIMAS, 1994, p. 6). Analisar esse constituinte literário, sob essa ótica, é elaborar um panorama das suas condições, uma descrição dos seus

aspectos que não trouxe muita relevância à literatura. Por outro lado, a preocupação de caráter mais complexa, “analítico-interpretativo” adentra no seu âmago, analisando aspectos que não estão tão visíveis numa primeira leitura.

Angélica Soares (1999), que concebe o espaço, o ambiente, o cenário e a localização como equivalentes, define esse elemento da narrativa de uma forma bastante direta. Ela afirma que

também denominado ambiente, cenário ou localização, o espaço é o conjunto de elementos da paisagem exterior (espaço físico) ou interior (espaço psicológico), onde se situam as ações das personagens. É ele imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo, unindo-se ao tempo. (SOARES, 1999, p. 51)

Nelly Novaes Coelho (1975) utiliza o termo ambiente ao invés de usar a denominação espaço, classificando-o como natural, associado à paisagem e à natureza livre, ou social, relativo à natureza modificada pelo homem. A autora evidencia que ele não tem apenas papel decorativo, mas que permite realçar a verossimilhança da narrativa, auxiliar a caracterizar as personagens, apressar ou retardar a narração e criar uma atmosfera ideal para o desenvolvimento dos acontecimentos.

Osman Lins, no trabalho intitulado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, desenvolveu uma análise mais contundente sobre o assunto, elencando alguns conceitos importantes que auxiliam a elucidar a questão. Ele associou a atmosfera, de caráter abstrato, à ideia de espaço, uma vez que ela evoca situações de angústia, de alegria, de violência que são repassadas e vivenciadas pelas personagens. Lins estabelece que há casos em que “o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca” (LINS, 1976, p. 76).

Ele fez uma distinção bastante didática entre o espaço e a ambientação, ressaltando que o primeiro apresenta características reais, de certa forma mais palpáveis, latentes, é denotado e que para compreendê-lo é preciso acionar o nosso conhecimento de mundo. A segunda, por sua vez, é conotada, apresentando uma complexa rede de significações simbólica, que exige do leitor entendimento do mundo e da construção da narrativa e, além disso, sagacidade para compreendê-la. O autor afirma que “pelo menos no nível da microestrutura, a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação” (LINS, 1976, p. 76).

Dimas, citando o estudo desenvolvido por Lins, diz que,

em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: 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, 1994, p. 20)

O espaço seria, portanto, apenas o lugar físico, enquanto que o ambiente seria uma espécie de junção entre espaço físico, o social, ou seja, a ambiência social por onde as personagens circulam, e o psicológico, que corresponde às suas atmosferas interiores. Essa mescla proporciona informações reveladoras de acontecimentos e favorece o repasse de estados ao leitor.

Lins (1976) estabelece ainda que a ambientação pode ser franca, reflexa ou dissimulada. A franca é realizada através do narrador, que não faz parte do enredo e que pormenoriza um painel do local da ação. Dimas (1994) ressalta as consequências da utilização desse recurso, evidenciando que podem ser de ordem puramente descritiva, comprometendo dessa forma a leitura do texto. Ele coloca que os autores representantes do Romantismo e do Realismo são exemplos de uso do recurso de forma apropriada na escrita.

Neste caso, torna-se nítido um certo exibicionismo técnico, o que, muitas vezes, dá margem à gratuidade do recurso, já que o momento não adere de forma plena à ação em curso. Resulta disso, em vários casos, que o leitor assistemático ou superficial - aquele que lê por obrigação, por simples curiosidade ou para saber se a mocinha se casa com o mocinho - acaba saltando as páginas que contêm esse tipo de ambientação. Da sua pertinência ou impertinência não se pode falar em abstrato, pois só o contexto do romance é que permite sua avaliação. Por outro lado, bons exemplos desse recurso, empregado de modo adequado, encontramos em romancistas do Romantismo e do Realismo, que não se poupam ao leitor, obedientes que são ao princípio de organizar um retrato objetivo e globalizante do local da ação. (DIMAS, 1994, p. 20-21)

A ambientação reflexa, por sua vez, é característica das narrativas que ocorrem em terceira pessoa e exige uma personagem passiva e quando há reação por sua parte, é geralmente interior. Dimas (1994) afirma que é por meio dela que é evidenciado o que a rodeia, “sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador, que, quase sempre, acompanha a perspectiva do personagem, numa espécie de visão com-partilhada” (DIMAS 1994, p. 22). Conforme o autor, essa ambientação é o meio de não ocorrerem interrupções puramente descritivas que resultam na quebra do compasso da leitura.

Por último, a ambientação dissimulada ou oblíqua, considerada a mais complexa pela dificuldade de sua identificação, exige do leitor muita perspicácia para construir os sentidos do texto. Acontece quando há uma grande relação entre o espaço e a ação, pedindo uma personagem ativa.

Dimas, levando em consideração o que Lins declara em seu trabalho, afirma que o texto não tem a obrigação de ajustar-se conforme um modelo de conduta e que é necessário cuidado

ao analisar a forma de ambientação utilizada, visto que ela pode variar numa determinada obra, podendo estar espalhada, próxima ou até misturada. Ou seja, em um dado momento da ação, poderemos ajustá-la em franca, em outra passagem poderá ser dissimulada ou reflexa. “No entanto, lembram-nos os teóricos da literatura, quanto menos eminente essa funcionalidade, mais envolvente e surpreendente se torna o seu estudo” (DIMAS, 1994, p. 32).

Bachelard (1993), através de suas descrições fenomenológicas, afirma que não circulamos por um local vazio e homogêneo, mas que ele carrega em si uma série de qualidades. Esses lugares em que vivemos são de paixões, de devaneios e podem vir a ser leves, etéreos, transparentes, do alto, ou então lugares caóticos, obscuros, do baixo.

Dimas (1994) coloca que o teórico russo Tomachévski desenvolveu, em artigo publicado no livro *Teoria da literatura*, fundamentos que possibilitam esmiuçar a obra para aclarar os mistérios que envolvem o espaço, a fim de resolver quais elementos são utilizados apenas para ornar e quais são os que revelam um significado mais emblemático na história. Para tanto, ele evidenciou a diferença entre motivo livre e motivo associado, utilizando, para tal, os conceitos de fábula e de trama.

Fábula seria o que é contado na história, é a “ossatura mesma de uma narrativa, aquilo que se encadeia numa determinada sucessão temporal e que está submetida ao princípio da *causalidade*” (DIMAS, 1994, p. 34). A trama, por sua vez, é o modo como é contada a fábula. “[...] deve-se entendê-la como a ordem de aparição daqueles acontecimentos dentro da obra, a disposição formal que lhe deu o escritor, que não haverá de respeitar necessariamente a sequência cronológica”. O autor afirma ainda que a trama é uma construção totalmente artística, “na medida em que depende da habilidade e da sensibilidade de quem narra” (DIMAS, 1994, p. 34). Nesse sentido, o espaço seria um componente da fábula e estaria submetido às regras da trama.

O motivo associado é aquele que não pode ser omitido no texto, visto que, carregado de sentido, se não estiver presente, pode danificar a “sequência causal, de lhe comprometerem os nexos de causa e efeito” (DIMAS, 1994, p. 35). Os motivos livres, denominados marginais por Tomachévski e citados por Dimas, se omitidos, não alteram a fábula, mas podem comprometer a trama. O autor diz que

[...] constituem eles os reforços periféricos de uma narrativa, importantes na medida em que funcionam para caracterizar uma ação (dinâmica/estática; agressiva/amistosa; noturna/diurna; terrível/aprazível etc.); um personagem (seu porte, sua indumentária, seu físico, seu perfil moral e emocional, seus prazeres e desprazeres, suas manias, suas

lembranças e expectativas etc.); um ambiente (claro/escuro; agradável/desagradável; benéfico/ maléfico; espaçoso/ constricto etc.). São eles, em última análise, a carnadura e o recheio daquela ossatura composta de *motivos associados*. Depende desses detalhes o significado maior ou menor de um romance, na medida em que, atuando como *aparelho auxiliar*, na designação de Nelly Corneau, são capazes de instaurar uma “ ‘cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano’ ” dentro da obra. (DIMAS, 1994, p. 36)

Essa diferenciação não é estática, é, ao contrário, relativa, pois um motivo de natureza livre pode vir a ser um associado e um associado pode tornar-se livre ao longo da narrativa. Uma tatuagem em uma personagem, por exemplo, é um motivo livre se considerarmos apenas o desenho em si, mas durante a história ela pode ser desencadeadora de inúmeros conflitos que adquiram grande relevância, visto que pode revelar a história de vida da pessoa, seus sofrimentos, ou alegrias, ou pode ser sinal de sonhos que ela almeja e passa a concretizar, por exemplo.

Levando em consideração a sua funcionalidade, Dimas (1994), citando Tomachévski, revela que a motivação pode ser composicional, caracterizadora ou falsa. A composicional apresenta uma finalidade no enredo. A caracterizadora, que pode ser homóloga ou heteróloga, “deve ser entendida como a que confirma um estado de coisas ou a ele se opõe” (DIMAS, 1994, p. 37). Um dia cinzento, nublado ou chuvoso, é homólogo à morte de um ente querido, enquanto que uma pessoa triste e que chora em frente a uma casa é heteróloga quando neste local ocorre uma festa animada, com música e dança, por exemplo.

Por último, a motivação falsa ou de despistamento acontece quando o autor constrói uma sequência que faz com que suponhamos um falso desfecho, porque estamos acostumados a interpretar os detalhes da narrativa de forma tradicional. Podemos utilizar como exemplo dessa motivação um jovem casal aparentemente apaixonado, que oficializou o noivado e que todos alimentam a expectativa de que vão se casar, mas que a noiva acaba por romper o noivado porque está interessada no antigo motorista da família, com quem reencontrou-se durante um passeio.

A descrição tem forte caráter detalhista, entretanto os estudiosos do tema também admitem que ela pode ser analisada como elemento da estrutura da narrativa, tendo como finalidade apresentar uma cadência na narração, antecipando-a ou retendo-a. Dimas (1994), citando Bouneuf e Ouellet, afirma que ela pode funcionar como um desvio, suspense, abertura, ou alargamento.

A descrição com função de desvio serve como um descanso ao leitor após a leitura de uma passagem tensa e que exige muita atenção. A de suspense, inserida num momento bastante

importante da ação, atua com o objetivo de estimular a curiosidade. A de abertura funciona para precipitar o desenvolvimento da narrativa. Por último, a descrição de alargamento serve para explicar uma informação minuciosamente, a fim de complementar informações precedentes.

Salvatore D’Onofrio, em *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*, ressalta que, ao analisar a espacialidade, é essencial atentar à dimensional e à não dimensional. A “primeira é comensurável e se divide em horizontal e vertical. A noção de horizontalidade é própria do espaço humano ou natural, em oposição à verticalidade, que se relaciona com o espaço divino ou sobrenatural” (D’ONOFRIO, 2006, p. 97). Já o espaço não dimensional evidencia a distinção do espaço “interior ou fechado e do espaço exterior ou aberto. O espaço interior é o espaço subjetivo, do eu que fala, o espaço da enunciação; o espaço exterior refere-se ao mundo dos objetos, ao relato” (D’ONOFRIO, 2006, p. 98).

O mesmo autor difere locais tópicos, atópicos e utópicos. Os primeiros correspondem a espaços conhecidos, nos quais se vive em segurança, proteção e intimidade. Já os segundos estão associados a lugares de sofrimento e de luta. São hostis e, por serem desconhecidos, atraem pelo mistério. Os utópicos, por sua vez, são espaços de imaginação e do desejo.

Michel Foucault, no artigo *De espaços outros*, difere o espaço de localização, de posição e de alocação. O primeiro corresponde à visão preconizada na Idade Média, de que ele correspondia a uma série de oposições, associado a um grupo hierarquizado de lugares, que poderiam ser sagrados ou profanos, urbanos ou rurais, protegidos ou sem defesa, por exemplo. Partindo da ideia de que o espaço é infinito e infinitamente aberto, é que o sentido de posição ocupou a ideia de simples localização. Foucault concentra-se, todavia, no espaço de alocação, que, segundo o autor, é marcado pelas relações entre os pontos, pois, como ele afirma, vivemos na época da simultaneidade, da justaposição, do próximo, do distante, do lado a lado. A alocação é contemporânea e surge no lugar de localização e posição. Considerando que ela é heterogênea, o estudioso evidencia que há dois tipos de alocações, as utopias - irreais - e as heterotopias - espaços outros, diferentes, reais, efetivos, que se constituem na sociedade, mas que estão fora dos locais aceitos -, contudo, dá especial enfoque às heterotopias, realizando uma descrição sistemática, denominada heterotopologia, desses lugares outros. Para tanto, coloca seis princípios que são explicitados durante o trabalho.

O primeiro princípio é o de que todas as culturas constituem heterotopias, no entanto elas se articulam de maneira diferenciada, mas podem ser divididas em dois grandes grupos: de crise ou de desvio. As primeiras são constituídas por locais privilegiados, sagrados ou proibidos,

reservados às pessoas em estado de crise, como o serviço militar destinado aos rapazes, por exemplo. As segundas, por lugares que segregam pessoas cujo comportamento difere do padrão exigido, como acontece nas prisões e nas clínicas psiquiátricas. O asilo constitui-se como intermediário entre as duas heterotopias. Ao mesmo tempo que se configura como de crise, é também de desvio, uma vez que a ociosidade da velhice representa um desvio à sociedade.

O segundo princípio é o de que uma sociedade pode realizar de maneira diferente uma heterotopia. O autor utiliza como exemplo deste princípio o cemitério. Como veremos adiante, esse local passou da heterotopia de crise, pois inicialmente era considerado um espaço sagrado posto próximo ou até dentro da igreja, para afirmar-se enquanto heterotopia de desvio, visto que foi transferido para fora das cidades, pois era um lugar propício à proliferação de doenças.

O terceiro princípio é o de que a heterotopia é capaz de justapor em um único local vários espaços, como acontece no teatro, que aproxima no palco várias alocações que são estranhas entre si. O quarto diz respeito aos recortes do tempo tradicional a que elas estão relacionadas, como ocorre nos museus, que acumulam tempos e se afirmam em uma espécie de ruptura do tempo tradicional. O quinto postula que elas “pressupõem sempre um sistema de abertura e fechamento que simultaneamente as isola e as torna impenetráveis” (FOUCAULT, 2013, p. 119). Muitas vezes, a presença do indivíduo nesses espaços heterotópicos é forçada - como acontece na prisão - ou é preciso a submissão a determinados ritos - como ocorre nas saunas escandinavas. Há outros espaços que aparentam ser aberturas, mas que são, na verdade, exclusões. Como exemplo, temos as antigas casas situadas nas fazendas brasileiras, nas quais um quarto, que alojava viajantes, era construído fora do ambiente familiar. O cômodo, ao mesmo tempo que abrigava, afastava o indivíduo que lá permanecia. O sexto princípio diz respeito à função que as heterotopias desempenham. Pode ser a de criar um local de ilusão, “que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 120), como ocorria nos bordéis. Ou pode ser a de espaço real da compensação, perfeito e ordenado, como as colônias jesuítas, nas quais a vida era regrada e minuciosamente organizada.

Embora analisado de maneiras diversas, portanto, cabe ressaltar, como já mencionado anteriormente, a importância do espaço enquanto constituinte literário. Atentemos, agora, para dois locais específicos: a casa e o cemitério.

3.2 Um olhar voltado à casa e ao cemitério

Conforme a cultura em que o indivíduo está inserido, a casa passa a ter diferentes configurações, pode vir a ter arquitetura e formato diverso, todavia traduz alguns valores específicos que são comuns a toda uma comunidade. Ela é um espaço que adquire grande relevância, independentemente da época e da sociedade em que se vive.

Considerada o centro do mundo, conforme explicitam Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, ela exprime com precisão o simbolismo cósmico do templo. Dentre as habitações que transmitem esses valores, os autores citam as casas comunais, situadas próximo ao templo e especialmente na Ásia Oriental e na Indonésia. Elas estão localizadas no centro da cidade, no encontro dos eixos cardeais. Um exemplo é o alojamento da dança do Sol, habitação redonda que apresenta uma pilastra central que evoca o ciclo solar, a manifestação espacial e as mansões lunares.

No livro *A poética do espaço*, Gaston Bachelard relaciona a casa à imagem de um espaço feliz, amado e louvado. Propondo uma visão que supere o puramente descritivo e que tenha como centro a função original do habitar, o autor busca compreender o sentido de nos identificarmos com esse local, o sentido de termos um lugar para nos enraizarmos, para termos nosso canto do mundo. “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1993, p. 24).

Na mesma obra, o autor salienta que cada cômodo tem a função de abrigar sonhos. Todos os aposentos apresentam valores oníricos consoantes, visto que através dos sonhos, as moradas em que vivemos se interpenetram e guardam o passado por meio das lembranças que permanecem em nossa memória.

As gavetas, os cofres, os armários, as prateleiras e a escrivaninha, por exemplo, estariam relacionadas a imagens de reserva dos devaneios de intimidade. Considerados “órgãos da vida psicológica” (BACHELARD 1993, p. 91), revelam muito da vida íntima; são locais onde o homem guarda ou oculta seus segredos.

A casa é, conforme Bachelard,

um local que abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato,

esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos aos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa. (BACHELARD, 1993, p. 26)

Bachelard declara que assim como os humanos, os animais, em um movimento de retirar-se, entocar-se, esconder-se, que estaria gravado nos seus músculos, também desejam recolher-se ao seu canto, a fim de vivenciar o bem-estar que o refúgio proporciona. O ninho e a concha, que são evidenciados na obra, são caracterizados como imagens de primitividade que ilustram a função de habitar. Eles demonstram que, à medida que o ser se protege e se abriga, a imaginação vivencia a proteção e simpatiza-se com o ser protegido.

Apesar de precário, o ninho é considerado a casa do pássaro, pois tem um valor domiciliar para ele. O ninho relaciona-se à imagem da casa por revelar repouso e tranquilidade. É considerado, portanto, para o pássaro, uma cálida e doce morada, na qual o animal vivencia a segurança. Já a concha é o repouso máximo do animal e do homem; as concavidades acolhedoras são conchas que transmitem tranquilidade. A concha, o ninho e a casa, portanto, expressam a essência do ser, visto que é ele que molda sua morada através do seu esforço.

Ele associa, também, a noção de casa à de cabana, uma vez que ambas são tidas como uma espécie de refúgio, visto que abrigam, fornecem uma zona de proteção, transmitem repouso e confiança.

Bachelard (1993) destaca o caráter de imaginação e solidão que os cantos evocam, pois esses espaços reduzidos, nos quais nos recolhemos, permitem reflexões, são silenciosos, são verdadeiros retiros da alma. Eles proporcionam que realizemos exames de consciência, no qual as lembranças surgem e alimentam nossa mente.

O porão é outro espaço que adquire bastante relevância na obra. Comparado à noção de sonho, de inconsciente, de mistério, irracional, é um local onde há trevas durante o dia e a noite. Diferente do sótão, onde os temores são racionalizados com maior facilidade, no porão encontramos loucura encerrada, dramas murados. Quando descemos a escada que leva ao porão, vivenciamos o onírico.

Levando em conta a teoria proposta por Salvatore D'Onofrio (2006), com essas imagens, podemos afirmar que a casa é considerada um espaço tópico, uma vez que é um local relacionado ao valor de abrigo, tranquilidade, segurança, confiança, ventura, refúgio, reduto, intimidade, repouso e estabilidade.

Conforme os estudos realizados por Nelly Novaes Coelho (1975), que diferencia o ambiente natural do social, podemos concluir que ela é um local social, que faz parte da natureza modificada pelo homem.

O cemitério é outro espaço importante que merece uma análise de como foi sendo sistematizado e representado ao longo dos tempos. Foucault (2013), como já colocado anteriormente, elaborou uma descrição sistemática das heterotopias, utilizando, para tal atividade, seis princípios. Através deles, é possível perceber que este é um local heterotópico, visto que se constitui como um espaço *outro*, diferente, que foi posto à parte na cultura ocidental, embora seja um lugar associado às diversas alocações da sociedade, já que cada indivíduo lá tem familiares.

Ao diferenciar as heterotopias de desvio e de crise, Foucault (2013) assegura que a sociedade fez funcionar de maneira diferente a heterotopia do cemitério. Por mais que estivesse presente na cultura ocidental, o local sofreu transformações. Embora constituísse heterotopia de crise - considerado durante muito tempo um lugar sagrado -, passou a se configurar como de desvio - posto à parte da sociedade.

Inicialmente, era situado no centro da cidade, ao lado da igreja. O autor afirma que havia uma espécie de hierarquia entre as sepulturas. Existia a vala comum, na qual os indivíduos perdiam toda a sua individualidade, e a tumba individual, que poderia ser de duas maneiras distintas: ou apenas lápides com uma inscrição, ou mausoléus com estátuas, geralmente situados no interior da igreja.

Mais tarde, quando a população começou a questionar a imortalidade da alma e se haveria ressurreição dos corpos, é que começou a ser realizado um maior culto à morte. A partir do século XIX, cada indivíduo teve direito a uma caixa na qual iriam seus restos mortais e foi a partir de então que os cemitérios foram para o exterior das cidades, visto que foram tidos como causadores de mortes devido às doenças que proliferavam, passando a ser uma outra cidade onde cada família possui uma morada.

Foucault (2013) associa, também, as heterotopias a recortes do tempo. Vemos, mais uma vez, que o cemitério é um local heterotópico, pois tem sua criação com a ruptura do tempo tradicional do indivíduo. A perda da vida resulta em uma quase eternidade em que o sujeito continua a se dissolver e a desaparecer.

Ao analisar o estudo desenvolvido por Bachelard (1993), que coloca que circulamos por locais que carregam em si uma série de qualidades, podemos afirmar que o cemitério não é geralmente visto como um espaço leve, etéreo, transparente, do alto. É mais comum relacioná-lo a um local da lama, caótico, obscuro, do baixo.

O túmulo é um local que evoca diversas sensações e está vinculado a diferentes pontos de vista. Pode ser associado a paz, descanso e segurança, mas comumente está relacionado a dor e a tristeza, visto que as pessoas que visitam os cemitérios sofrem ao recordar os entes queridos que já não estão mais presentes.

Chevalier e Gheerbrant (2008) colocam, assim como afirmou Jung, que o túmulo pode ser comparado ao arquétipo feminino, pois é

o lugar da segurança, do nascimento, do crescimento, da doçura; o túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento que se esboça; mas é também o abismo onde o ser é devorado pelas trevas passageiras e fatais. A mãe, e seus símbolos, é simultaneamente amorosa e terrível. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 915)

Na literatura, é comum a vinculação dos túmulos, jazigos, cemitérios, etc. com lugares que evocam obscuridade e que guardam inúmeros mistérios. Corpos, seres em decomposição e podridão são algumas imagens que aparecem quando nos deparamos com o assunto em algumas produções literárias. Na obra *A asa esquerda do anjo*, por exemplo, a personagem Gisela, quando criança, questionava-se acerca do que acontece com os familiares que estavam no jazigo da família Wolf. “Muitas vezes desejei perguntar se os nossos mortos estavam com as barrigas estouradas, mas faltava-me coragem. Um de meus primos contara que os mortos incham como sapos e de repente explodem ” (LUFT, 1981, p. 42-43).

Segundo Maria Osana de Medeiros Costa, em seu livro *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*, a imagem de paz no cemitério onde os familiares de Gisela estão com as barrigas estourando, como ocorre com os sapos, é grotesca. Ela apresenta um objetivo satírico e de contraste e está associada à deformação e ao rebaixamento.

De acordo com os estudos realizados por Nelly Novaes Coelho (1975), o cemitério é um local social, que faz parte da natureza modificada pelo homem. Considerando a teoria proposta por Salvatore D’Onofrio (2006), por estar relacionado a um lugar do desconhecido, do sofrimento e do mistério, podemos concluir que o cemitério, junto com o túmulo, com o mausoléu, são espaços atópicos.

Concentremos, de agora em diante, nossa análise na forma como ocorreu a simbolização da mulher nos textos literários sul-rio-grandenses para posteriormente atentar aos aspectos da obra *A asa esquerda do anjo*.

4 O LUGAR DA MULHER NA LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE E A ESCRITA LUFTIANA

4.1 A mulher enquanto personagem e escritora: um olhar voltado à vida e à obra de Lya Luft

A declaração de Donaldo Schüler, “Nesta terra de centauros, a feminilidade é temida” (1985, p. 18), presente em *Chimarrita*, porventura justifique a limitada quantidade de escritoras, sobretudo na fase inicial do percurso literário sul-rio-grandense, e explique, possivelmente, a causa da escolha de apenas uma parte delas para compor o cânone da literatura do estado. Fato é que, como ocorreu no restante da sociedade, no Rio Grande do Sul a mulher também permaneceu durante muito tempo à margem da sociedade, ocupando posição inferior à do homem, especialmente enquanto a economia pastoril e o patriarcado vigoravam na região.

Uma simbologia construída e disseminada por meio de discursos e representações, como vimos, corroborou para que a ideia de superioridade masculina se afirmasse, inclusive no estado. A visão machista e preconceituosa admitia que as funções femininas não eram tão importantes quanto as desempenhadas pelos homens. A partir da análise dos papéis que a mulher assumiu durante muito tempo, somada à sua estrutura física e psicológica, era geralmente relacionada à natureza. A maior relação com a função reprodutiva que ela desempenha possibilitou essa associação, entretanto o fato de ela ser, também, agente de socialização de uma nova vida não foi evidenciado, colocando essa responsabilidade em segundo plano, embora seja de extrema importância. A ela restava, como nas demais regiões, o “cuidado de”, entretanto a complexidade desse ofício não foi ressaltada, atestando a sua colocação como subalterna na comunidade.

Esse fato é perceptível na literatura, visto que os homens que escreviam nos primórdios perpetuaram, durante muito tempo, a depreciação do feminino. Com o início da atividade cultural, ficou visível, principalmente nos cancioneiros, uma desvalorização da figura feminina, prevalecendo traços de sentimento machista, muitas vezes assumindo formas grosseiras nos escritos.

Regina Zilberman, em seu livro *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*, analisa como o fato de a sociedade sulina colocar a mulher numa posição secundária durante determinado tempo, corroborou para que ela assumisse posição inferior como personagem dos textos literários.

Sem qualquer legitimidade e reconhecimento social, mesmo entre as classes dominantes, a mulher não tinha na literatura nenhum aliado. Não era personagem interessante, não se registrando, dentre os ficcionistas do século XIX, qualquer figura de destaque: ou são as pálidas amadas dos heróis, filhas ou irmãs de grandes proprietários rurais em época de casar, ou são elementos colaterais da trama, de caracterização epidérmica e participação ocasional. Nem constituía num público leitor provável, que motivasse o escritor a pesquisar temas que lhe dissessem respeito a fim de captar sua atenção. (ZILBERMAN, 1985, p. 77)

Foi após os anos 30 que começou a ocorrer uma mudança no cenário social que conseqüentemente influenciou a produção literária. A mulher, a partir de então “escolarizada, dispõe de melhores oportunidades de trabalho e se fortalece enquanto mercado consumidor de bens culturais, sugerindo, por consequência, temas e captando o interesse do escritor, quando não se convertendo, ela mesma, em artista atuante” (ZILBERMAN, 1985, p. 90).

Com a mudança de postura da sociedade, houve a possibilidade de ela buscar sua posição e seu reconhecimento. Com a chegada da década de 40, Lila Ripoll passa a ser a escritora que mais atuou no período. A respeito dela, Zilberman (1985) declara que, salvo as limitações com que o tema foi abordado, ela introduziu nos escritos qualidade e interesse, visto que foi, possivelmente, a pioneira no estado a introduzir a experiência da feminilidade na produção literária.

A partir de então, começou a se falar mais amplamente em direitos e em emancipação feminina. Essa realidade influenciou a literatura, já que mais autoras começaram a surgir e a serem lidas na região. Muitas delas, como Tania Failace, Patricia Bins e Lya Luft, por exemplo, quebraram preconceitos ao problematizar a questão da busca e afirmação da identidade feminina, indo de encontro a antigos simbolismos disseminados. Suzana Albornoz, Jane Fraga Tutikian, Lisana Bertussi, Ilsa Monteiro e Dorothy Camargo Gallo também compõem o grupo de autoras cuja perspectiva da mulher é que assume protagonismo.

Lya Luft, autora contemporânea que, com originalidade, coloca em evidência assuntos densos em seus escritos, traz, em muitas obras, consoante salienta Cadó (1999), os traumas decorrentes da frustração, do desprezo ou do luto sofrido por figuras femininas. A história de vida dessas personagens é marcada pela melancolia devido às perdas que elas sofreram. Concentraremos, de agora em diante, nossa análise na autora santa-cruzeense, que, com seu texto carregado de subjetividade, traz à tona a realidade feminina de uma forma muito singular.

Nascida em Santa Cruz do Sul em 15 de setembro de 1938, Lya viveu durante sua infância e parte da adolescência na cidade. Era uma criança inquieta e teve sua criação marcada pelo convívio em família. Reuniam-se e tocavam piano, cantavam músicas alemãs e a avó

contava histórias. Gostava de brincar com outras crianças, entretanto sentia-se só e carente. Em 1955, foi morar em Porto Alegre, voltando à terra natal em 1957. Já em 1958, voltou a residir na capital gaúcha para cursar Pedagogia na Pontifícia Universidade Católica.

Após concluir o curso, iniciou a graduação em Letras na mesma universidade e em 1962 formou-se em Línguas Anglo-Germânicas. Em 1963, casou-se com Celso Pedro Luft. Escreveu dois livros de poemas, *Canções de limiar* e *Flauta doce*. Posteriormente, após a morte do pai, a perda da casa na qual morou na sua infância e depois de sofrer um acidente muito grave, foi em 1979 que começou a escrever ficção. Iniciou produzindo uma coletânea de crônicas intitulada *Matéria do cotidiano* e em 1980 publicou o primeiro romance, *As parceiras*. Traduziu obras de autores como Virgínia Woolf, Rilke, Thomas Mann, Doris Lessing e Herman Hesse.

Em 1981, publicou o romance *A asa esquerda do anjo*; em 1982, *Reunião em família*, e em 1984, o livro de poesia *Mulher no palco*. Em 1985, divorciou-se do marido e passou a residir no Rio de Janeiro, na companhia do psicanalista Hélio Pellegrino, que faleceu em 1988, ano em que a autora retornou à capital gaúcha. Em 1987, publicou a obra *Exílio*, em 1988 produziu o livro *O lado fatal*, em 1996, *O rio do meio* e em 1994, *A sentinela*. Dentre as obras mais atuais publicadas está *O tigre na sombra*, de 2012, *O tempo é um rio que corre*, de 2013 e *Paisagem brasileira*, de 2015.

Maria da Glória Bordini (1990), no folheto *Autores gaúchos*, coloca que Lya apresenta uma visão poética e mágica da morte, como se percebe na narrativa *O quarto fechado*, tendência que acaba tornando-se uma constante em suas obras. As personagens principais de seus livros são, principalmente, mulheres, algumas delas com uma inclinação homossexual, outras apresentam uma ambiguidade mal resolvida. Os romances geralmente retratam problemas familiares, temores infantis e sentimentos de culpa.

Na década de 80, quando ela iniciou sua escrita romanesca mais efetivamente, ainda vigoravam no cenário literário aspectos da prosa engajada dos anos 30. Entretanto, estava se desenvolvendo a escrita de natureza psicológica, que inspirou a produção de autores como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu, que por sua vez influenciaram a escrita de Lya. A poesia, com autores como Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana e João Cabral de Melo Neto, vivenciava uma fase de amadurecimento e as experiências de romance de vanguarda, produzidas por Silviano Santiago e Nélide Piñon, demonstravam um caminho de renovação da produção literária, detendo-se no aperfeiçoamento dos meios de expressão, a fim de problematizar questões humanas.

Conforme salienta Sulzbacher (2010), surgido entre os séculos XIX e XX, o romance psicológico tem influência nos estudos relativos à psicologia. Com essa nova forma de expressão do ser, baseada na individualidade do sujeito, as experiências íntimas são evidenciadas e exprimem os mais diversos conflitos interiores existentes. Lya Luft adentra nas questões psicológicas do ser humano, divulgando e aprimorando a escrita de caráter intimista no país.

Em suas narrativas, utiliza frases curtas, mas tensas, transmitindo significados sucintos, mas carregados de paixão. Faz o emprego de discurso indireto livre, compondo o grupo de autores como Marcel Proust e Virgínia Woolf, que narram o fluxo de consciência, demonstrando, através da personagem ou do narrador, o que suas mentes dizem. Segundo Maria da Glória Bordini (1990), Lya é responsável por uma sensibilidade única; ela verticaliza os seres e as coisas através de uma linguagem original, direta e clara, privilegiando temas como a insegurança, o medo, a loucura e a morte.

Os romances *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família* e *O quarto fechado*, de acordo com Bordini (1990), compõem o conjunto de obras que retratam a procura de sentido dos laços humanos comprometidos por uma sociedade desproporcional e injusta, na qual cada indivíduo busca sua posição sem preocupar-se com o outro e assumindo ser o que não é apenas para conquistar seus objetivos. Lya se deterá no âmbito familiar, no qual vigoram as mesmas leis de dominação dos oprimidos.

As obras de natureza intimista devem “desvendar os recessos de uma consciência problemática, em estado de dissensão com o mundo” (BORDINI, 1990, p. 19). Ao analisar a produção de Lya, a mesma estudiosa afirma que ela “realiza esse intento concentrando a atenção do leitor sobre um acontecimento crítico, no qual esse descompasso da personagem atingirá seu clímax e, também, seu desnudamento” (BORDINI, 1990, p. 19).

Nessas histórias, a protagonista é uma mulher, que agirá como heroína ou até narradora, salvo algumas exceções. Na maioria dos casos, portanto, a voz preponderante é feminina, o que faz com que elas tenham dificuldade de caracterizar as personagens masculinas, tornando-as obscuras na história. De acordo com Bordini (1990), o fato de dar voz à mulher não significa que as obras apresentem uma visão feminista acentuada. Conforme a autora, “como o tema das histórias é a vida dessas heroínas, é um procedimento que acentua a verossimilhança da narração e que permite a exploração do modo de ver feminino” (BORDINI, 1990, p. 19).

Além disso, apresentando um caráter de protesto, esse conjunto de produções questiona a condição feminina na sociedade, evidenciando seus medos, angústias, as repressões impostas, seus desejos e objetivos. Com um texto carregado de introspecção, de subjetividade, de incertezas, as personagens vivenciam situações-limite. Nesse sentido, Luiz Marobin declara:

Nos romances intimistas, Lya Luft mantém uma constante – um mundo feminino, em forte tensão, movimenta-se nos subterrâneos da consciência. O subsolo está povoado de uma floresta de mulheres feridas, machucadas, vítimas de si mesmas e das avós, das mães, das tias que não as compreenderam adequadamente. Carregam as marcas da anormalidade e do desajustamento familiar, psicológico e social. Doentes de ser e de existir, as personagens de Lya Luft parecem insinuar um protesto, ou um grito de libertação da mulher na linha da ideologia feminista. (MAROBIN, 1985, p. 228)

Além disso, as obras de caráter intimista apresentam uma atmosfera com uma obsessiva ligação “aos binômios vida-morte, espírito-carne, Deus-satanás. É essa visão de mundo ampla, radical, apresentada numa linguagem policiada, correta, forte, hirsuta, que faz de Lya Luft uma das mais robustas escritoras intimistas do Rio Grande do Sul e do Brasil” (ZILBERMAN, 1985, p. 228).

Lygia Fagundes Telles, em depoimento escrito no folheto *Autores gaúchos*, ressalta as características de Lya, evidenciando o caráter universal de suas obras.

Percepção e intensidade, eis as qualidades maiores de um escritor. Lya, intensa e perceptiva, soma a essa riqueza um alto sopro poético, ela também é poeta. Em face das suas ficções, o leitor sente que está diante de uma escritora brasileira, a atmosfera é brasileira. Mas a categoria é universal. (TELLES, 1990, p. 23)

Após algumas análises acerca da vida e da escrita da autora santa-cruzeense Lya Luft, verificaremos, a seguir, alguns aspectos da narrativa *A asa esquerda do anjo*.

4.2 Uma breve contextualização de *A asa esquerda do anjo*

A obra *A asa esquerda do anjo*, publicada em 1981, é dividida em seis capítulos intitulados O exílio, O anjo, As sementes, A Rainha da Neve, O peixinho dourado e O parto. Ela retrata a história de uma tradicional família de descendência alemã que vive no sul do país. Os acontecimentos são narrados através da perspectiva de Gisela, que, prestes a parir um verme, pormenoriza a cena enquanto descreve, por meio de seu fluxo de consciência, os fatos ocorridos desde a sua infância até a idade adulta.

A descrição espacial é repassada através do olhar de Gisela, ou seja, a narradora é também personagem e está envolvida diretamente com os acontecimentos descritos. Ela atua como uma câmera, mas ao mesmo tempo expõe sua interioridade de forma a estreitar a distância entre o

escrito e o vivenciado. Através do monólogo interior, o leitor é conduzido à sua intimidade, deparando-se com o fluir de sua consciência.

Observando a classificação de Forster (1969), que distingue, como já mencionado, as personagens planas das esféricas, percebemos que Gisela é esférica, visto que é constituída através de inúmeras ideias e modifica-se constantemente durante a narrativa. Além disso, é imprevisível e surpreende o leitor a cada passagem da história, transmitindo a ele uma série de desejos e dores pessoais. Analisando a classificação de Bourneuf e Ouellet, citados por Beth Brait (1999), é possível afirmar que a personagem tem função de *ser fictício, com forma própria de existir*, pois ela é verificada em sua complexidade, dentro da especificidade do texto. Se, por sua vez, nos determos na classificação elaborada por Candido (2002), que diferencia as de costume e as de natureza, concluiremos que ela compõe o segundo grupo, visto que não é delimitada apenas pelas relações sociais que mantêm, mas devido à sua complexidade, à sua difícil delimitação e caracterização e porque sua essência íntima é evidenciada na obra, desencadeando inúmeros conflitos.

A garota era neta de Frau Ursula Wolf, senhora extremamente autoritária a quem todos os membros da família eram subservientes. A velha senhora almejava uma família sólida e reconhecida socialmente, ideal que não se concretizava. Viúva, mas mesmo quando o marido ainda estava vivo, expulsou-o de seu quarto, o que demonstra a farsa das suas relações e evidencia uma estrutura familiar arruinada. Em um trecho, a narradora salienta esse fato, à medida que declara que “tudo precisava ser recomendado, ensaiado, mil vezes lembrado: gestos, expressões, linguagem, tudo falsificado na montagem daquele teatro em que se fraudava, até o menor resquício, a nossa identidade” (LUFT, 1981 p. 45).

A mãe da menina, Maria da Graça, viera do norte do país e, apesar de não ter descendência alemã, teve que adaptar-se aos costumes que a avó cultivava, como a utilização da língua alemã para comunicar-se, por exemplo. Mesmo assim, era tida como uma intrusa aos olhos da matriarca, visto que era a única da família que não possuía descendência alemã e, por isso, não apresentava as características físicas dos demais familiares e se comunicava com um vocabulário simples, errando as declinações e evidenciando um sotaque diferente.

A neta adorada de Frau Wolf era Anemarie. Ela era loira, doce e tocava violoncelo brilhantemente; era a perfeição em pessoa e apresentava-se como representação ideal da identidade da família Wolf. Sua fuga com tio Stefan, todavia, configura-se, conforme afirma Costa (1996), como uma traição à instituição familiar. Gisela, por sua vez, sentia-se estranha e

rejeitada pela avó. Era canhota, tinha a pele branca, as orelhas grandes e cabelo desbotado. Os olhos eram negros e não combinavam com os dos demais membros da família. Acreditava que era feia e que não tinha o sangue “puro” da família Wolf. Neste trecho, ela constata a rejeição da matriarca e menciona que havia coisas em si que estavam erradas:

Penso que, talvez sem ela mesma saber, também me desprezava, pois eu era feia, sem graça e comigo o sangue da família Wolf deixara de ser absolutamente “puro”.
Alguna coisa em mim estava errada, mas eu não sabia dizer o quê. Talvez fossem muitas coisas. (LUFT, 1981, p. 16-17)

A garota buscava sua identidade. Não sabia quem era e o que estava a fazer no mundo, como percebemos na seguinte passagem, na qual a própria personagem questiona qual seria o seu lugar: “Chegava para minha mãe, ocupada atendendo a todos; logo alguém me pegava pelo braço, sempre aqueles apertos decididos, pondo-me no meu lugar - mas onde era mesmo o meu lugar?” (LUFT, 1981, p. 33). Ela não sabia nem ao certo a pronúncia do próprio nome. A mãe dizia Gisela, enquanto que o restante da família, Guísela, como se pronuncia em alemão.

A família era composta ainda pelo pai da menina, Otto Wolf, único filho homem da senhora Wolf, que, da mesma forma que os demais familiares, acatava os posicionamentos da matriarca. Também fazia parte do grupo tia Helga, senhora extremamente frágil e amedrontada pela presença da mãe. Padeceu devido ao mal de *parkinson*, era casada com tio Ernst, que era grosseiro, tomava bebidas alcoólicas seguidamente e violentava sexualmente a mulher. O casal tinha apenas Anemarie como filha.

Marta e Stefan também eram tios de Gisela. Marta, viúva do primeiro casamento e com quatro filhos, casara-se novamente com um homem mais novo. Ficou resignada, consoante Costa (1996), após a traição deste com a sobrinha, Anemarie.

Gisela é cercada por mulheres perdedoras e submissas aos seus maridos e à Frau Wolf. Sua mãe, tia Helga e tia Marta são exemplos de figuras femininas que emanam virtudes e que são boas mães e donas de casa. Em uma passagem a menina afirma essa condição de Maria da Graça, quando diz que “sua vida girava em torno de meu pai e de mim. Era natural: ensinava-me que as boas donas de casa adoçam a existência dos homens, que trabalham o dia todo e têm responsabilidades” (LUFT, 1981, p. 47). O contexto vivenciado pela menina, juntamente com a ideia de seu corpo casto, puro, permitiria associá-la a antigos simbolismos construídos, que colocam a mulher como natural, cuja função é o “cuidado de”. Embora no final da obra Gisela assumisse uma postura semelhante à da avó e se torne uma boa dona de casa, trechos permitem

entender o porquê de ela ir contra essa armadilha biológica, como o que vemos a seguir, no qual a narradora coloca que a mãe,

[...] numa das raras vezes em que perde a compostura diante de mim, vira-se, mãos ainda enfiadas na bacia, e diz quase num grito:
 - Tenho nojo de mexer em carne crua, Guísela, tenho nojo de tudo isso, carne, sangue, gordura, cozinha, tudo! [...] Saio da cozinha revoltada: nunca imaginara que agradar meu pai lhe custasse tanto. Otto Wolf saberá que o prato preparado especialmente para ele foi temperado com lágrimas?
 Que outras alegrias minha mãe teria fingido durante aqueles anos todos? (LUFT, 1981, p. 73-74)

A menina não entendia o fato de a mãe precisar deixar de lado um conjunto de tradições para cultivar hábitos de outra família a fim de ser aceita neste meio. Não compreendia, também, o fato de as mulheres que faziam parte de seu contexto terem uma postura subserviente.

Quando menina, viu tio Ernst violentando sexualmente tia Helga e essa imagem a horrorizou e marcou sua vida. Ela passa a cultivar, a partir de então, aversão sexual, o que impede que se relacione com Leo. Num dos trechos, ela menciona que sempre que ele “se fazia mais íntimo, era tio Ernst que eu sentia contra mim e de quem fugia. - Sou um homem normal - dizia Leo -, por que você tem nojo do que é normal?” (LUFT, 1981, p. 96).

Em outra passagem, ela exterioriza a repulsa pelos papéis geralmente associados à figura feminina:

Eu sabia: a carne exigia cumplicidades terríveis.
 Ser boa dona de casa significava entrar na cozinha, mexer em coisas desagradáveis, preparar, calcular, acertar, ouvir reclamações, suportar olhares de desaprovação. Correr para agradar a um marido, a uma família.
 À noite, na aparente quietude do quarto, outras obrigações aguardavam: dessas, especialmente, eu não queria saber. (LUFT, 1981, p. 72)

Ela temia se relacionar, portanto, porque não queria que acontecesse consigo o que ocorrera com tia Helga e com as outras mulheres que a cercavam. Uma série de fatos, como os que ocorreram nas passagens aqui expressas, exteriorizam a visão de certa forma traumática que a personagem construiu acerca da ideia de casamento e das conseqüentes responsabilidades que essa relação proporciona. A corporeidade, nesse caso, possibilita que ela vivencie uma série de sensações e percepções, situação que vai ao encontro da tendência de apagamento da mulher “natural”, centralizando a consciência como geradora de sentidos e permitindo que a sensibilidade aflore.

As cenas, por sua vez, em que o momento do parto é descrito, constituem o tempo presente de Gisela e elas intercalam-se com a exposição dos seus pensamentos e dos fatos vivenciados

anteriormente. O ser que ela expulsa é tido como um violador, por muito tempo quieto, mas que ressurge e manifesta-se, afligindo-a. Conforme Costa (1996), os fatos descritos aproximam a mulher ao jogo da vida e da morte, uma vez que o parto em questão simboliza uma nova vida decorrente dessa passagem e, acima de tudo, a vitória da vida sobre a morte. A autora afirma que a personagem

engravidada de repressões e traumas da infância e da adolescência, por isso seu parto realiza-se pela boca, numa metáfora de que só dando à luz a linguagem ela pode se libertar. O parto é a explosão de vida e de linguagem, pois só a palavra é capaz de expressar o reprimido e purificá-la. (COSTA, 1996, p. 52)

De acordo com a estudiosa mencionada anteriormente, a expulsão do ser que habitava Gisela é um ritual de purificação, uma passagem do encontro desta com sua própria identidade. O parto representa a saída das repressões sofridas durante toda a vida e a busca da identificação no meio em que vive.

A obra em questão tem um caráter de protesto, uma vez que, ao proporcionar protagonismo a uma figura feminina, que vivencia sofrimentos e perdas, problematiza a condição da mulher na sociedade, evidenciando de uma forma muito singular a condição de inferioridade que a personagem vivencia e os desafios impostos para conquistar sua afirmação. O ritual do parto, por exemplo, é a imagem que põe fim a uma série de papéis ocupados e preconceitos vividos, que se aplicam não só a uma personagem específica, mas ao conjunto feminino na sociedade.

Por último, citamos Costa (1996), que coloca que, em *A asa esquerda do anjo*, a vida e a morte apresentam-se sob forma de rituais. A vida é expressa através de gestos e atitudes que ocorrem na casa da família Wolf, e a morte é evidenciada através do anjo que vigia o jazigo da família. Atentemos, de agora em diante, aos diversos espaços percorridos pela personagem Gisela, em especial, à casa da senhora Wolf e ao cemitério onde estão guardados seus familiares.

4.3 A relação de inversão de sentido dos espaços casa e cemitério em *A asa esquerda do anjo*

Vários espaços eram usualmente frequentados por Gisela no decorrer da história. Há alguns, entretanto, que adquirem maior importância no romance, revelando uma série de qualidades e uma complexa rede simbólica que é imprescindível para compreender a narrativa e, principalmente, para entender as atitudes que a personagem passa a ter. Abordaremos alguns locais percorridos, que por sua significação conotada que expressam, adquirem natureza de ambiente, de acordo com os estudos desenvolvidos por Lins (1976).

A ambientação desses lugares é realizada de maneira dissimulada ou oblíqua, de modo que a narradora, ao mesmo tempo personagem ativa, traz ao texto uma relação entre ação e fatos descritos, fazendo com que não aconteçam interrupções puramente descritivas na narrativa, como vemos no próximo trecho, no qual ela descreve aspectos presentes no cemitério:

De longe podia-se ler, por cima da porta do Jazigo, a inscrição: FAMILIE WOLF. À direita da entrada, o Anjo de bronze, maior do que um homem, sentado, a mão direita erguida para o céu, a esquerda pendendo cansada no regaço. Minha avó explicava que era um dos arcanjos que guardam o Paraíso, mas como não sabia se era Miguel, Gabriel ou Rafael, para mim ficou sendo apenas o Anjo, e pertencia à nossa família. Moça ou rapaz? O rosto era de um belo adolescente, mas os cabelos desciam até os ombros, e debaixo dos planejamentos de bronze entreviam-se seios redondos. Eu tinha vergonha de olhar, mas eram seios. (LUFT, 1981, p. 41)

No momento em que está prestes a parir um verme, cena que organiza o romance, no quarto, local em que acontece a passagem, há uma cama branca e um copo de leite na mesa de cabeceira. Costa (1996) coloca que a cor branca se relaciona ao jogo iniciático, indicando mudança de condição. Gisela está, realmente, prestes a modificar sua situação, através da expulsão das recriminações e dos preconceitos vividos. Além disso, a autora declara que o leite é o alimento da imortalidade e tem a capacidade de proporcionar o crescimento espiritual, por isso a presença do líquido neste momento tão importante.

Quando pequena e à medida que ia crescendo, Gisela tornava-se cada vez mais “esquisita” aos olhos da avó. Em vários momentos, incompreendida, a menina fugia para o jardim para sentar-se num dos bancos de pedra que lá estavam. O jardim, tanto da casa da matriarca, quanto da residência onde morava com os pais, é considerado um local de refúgio e escapismo para a personagem, como verificamos na seguinte passagem:

Animais alados povoavam meus pesadelos. Minha avó impacientava-se, eu estava ficando uma menina esquisita, assustadiça e aflita. Sem qualquer motivo, repetia, encarando minha mãe como se ela fosse responsável por ter dado à luz aquele corpo estranho na família Wolf. Eu fugia para o jardim da nossa casa, sentava num dos bancos de pedra, em cima de uma almofadinha, pois sentar em pedra “fazia mal para as meninas”, havia sempre almofadas sobre os bancos, forrados de tecido impermeável florido, de manhã alguma empregada as distribuía sobre os bancos, à noite eram recolhidas. (LUFT, 1981, p. 30)

Notamos que o mesmo ocorre no momento em que a menina viu Tio Ernst violentando sexualmente a esposa:

Ele também deu um grito, o rosto retorcido e vermelho, quis andar em minha direção, atrapalhou-se com as calças, eu saí correndo sem fechar a porta. Desci as escadas, cega, em lágrimas, fugi para o jardim. Sentei-me no banco de pedra onde Anemarie costumava dourar os cabelos ao sol. (LUFT, 1981, p. 95)

Michel Foucault (2013) assegura que o local é o exemplo mais antigo de heterotopia na forma de justaposição de espaços contraditórios. Para os persas, era um lugar sagrado que devia, em seu retângulo, reunir as quatro partes que representariam os cantos do universo, tendo no meio uma parte mais sagrada, considerada o centro do mundo. “O jardim é, desde o início da Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 118).

Outro ambiente percorrido é a chácara da família, local onde alguns finais de semana eram passados. A casa que lá havia era confortável, próxima às moradias dos colonos, que eram caprichadas e tinham pequenos jardins. O soalho de madeira escovado era quase branco; encontravam-se toalhinhas de crochê nos braços das poltronas. A cozinha era enorme e lá estava um fogão à lenha.

A menina gostava de estar lá, pois sentia-se livre. Era um lugar simples e aconchegante, no qual seus medos diminuía. Quando a avó não ficava junto, os momentos eram melhores ainda. Sentia-se realmente amada e ciente de que ninguém reparava os seus defeitos. Quando ela não estava presente, a tranquilidade do local fazia aparentar que a vida continuava, apesar de tudo o que ocorria.

Durante a infância, um dos lugares preferidos da personagem era a biblioteca da casa em que morava com os pais, embaixo da escrivaninha com o tampo verde escuro, onde brincava de casinha. Era um local grande, que contava com a constante presença de Otto Wolf, pai de Gisela. Conforme Foucault (2013), a biblioteca é considerada um local heterotópico, no qual os períodos se amontoam e se sobrepõem a si mesmos, indicando ruptura com o tempo tradicional.

Um dos ambientes, entretanto, em que Gisela mais frequentemente transitava, é a casa de Frau Wolf, que era grande e extremamente organizada. A sala era espaçosa, havia uma sala de música, um porão, um jardim e uma escada que levava ao segundo piso.

No porão, havia uma portinha que a garota nunca soube para onde ia, pois ninguém possuía a chave para abri-la e ninguém sabia o que havia por trás dela. Bachelard (1993) afirma que o porão pode ser relacionado ao mistério, à obscuridade, ao irracional e ao inconsciente. Gisela mantinha uma curiosidade imensa para saber o que se encerrava no local. Quando criança, imaginava que lá havia um ser monstruoso, ou então algum ser sem feições, ou uma pessoa aprisionada.

Lembrei o porão e a portinha misteriosa. Eu era fascinada pelo porão, uma peça velha, de teto abobadado, cheirando a mofo. Teias de aranha, móveis quebrados, garrafas empilhadas, uma cadeira de balanço com palhinha furada que pertencera a meu avô, botas de montaria, tachos de cobre azinhavrados.
Num canto, a portinha: tão baixa, que por ela só passaria uma criança ou um anão.
(LUFT, 1981, p. 57)

Wellek e Warren (1976) declaram que “ a casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante” (1976, p. 275). A residência anteriormente descrita simboliza, portanto, o modo de ser de sua moradora. Por ser um local grande, evidencia a grandeza e a imponência da velha senhora. Por ser organizada, demonstra a organização de sua vida e a sistematização que mantinha na vida dos demais familiares.

Os relógios que estavam espalhados pela morada tocavam juntos, pois Frau Wolf dava corda a todos para que batessem no mesmo horário, evidenciando, mais uma vez, organização e a sistematização que desejava manter acerca da vida das pessoas. Além disso, o fato sinaliza que até as máquinas lhe obedeciam.

A personalidade de Gisela é influenciada por uma somatória de aspectos presentes nesse ambiente. Apesar de estar relacionada a um local feliz, que transmite tranquilidade, que tem função de abrigo, de proteção, como Bachelard afirma em *A poética do espaço*, a casa descrita no romance não traduz os mesmos valores.

A personagem não se sente bem nesse ambiente. A presença da matriarca, que busca manter sua superioridade em relação aos demais membros da família, faz com que a menina fique ansiosa e insegura. Também faz com que ela se sinta rejeitada, estranha, exilada e revoltada com sua condição à margem, à parte.

A residência é um espaço heterotópico, conforme teoria sustentada por Foucault (2013). Como já mencionado anteriormente, “as heterotopias pressupõem sempre um sistema de abertura e fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis” (2013, p. 119). Em alguns espaços, como a prisão, por exemplo, o indivíduo é obrigado a entrar no momento em que comete algum delito e é condenado. Em outros, é preciso permissão e também a realização de ritos e purificações para adentrar. Há outros, porém, que aparentam ser puramente abertos, mas que encobrem exclusões. Os indivíduos podem entrar nesses locais, mas estão, por esse fato, excluídos. É o que acontece com a garota na casa da avó, pois ela tem uma aparente permissão para entrar na residência, mas a velha senhora, com seus gestos e olhares, passa a

impressão de que não aprova a menina, fazendo com que em muitos momentos ela não se sinta parte da família, o que na verdade marca sua exclusão nesse ambiente.

Verificamos esse fato no trecho em que Gisela afirma:

Eu me sentia exposta, avaliada, reprovada. Os exercícios de piano iam mal; a letra gótica saía mole da mão canhota; as orelhas de abano, e minha avó sempre sugerindo que dormisse com uma touca apertada, para corrigi-las. (LUFT, 1981, p. 52)

Em outro momento, quando se referia à terra natal da mãe, a menina afirmou que este deveria ser

um lugar de festa eterna, aquele onde Maria da Graça Moreira fora menina e adolescente. Sem avó de bengala comandando, Guísela, sente reta, Guísela, use a mão certa, Guísela, a agulha do seu bordado enferrujou mais uma vez! Guísela, por que não consegue ficar um minuto quieta? (LUFT, 1981, p. 21)

A moradia é um espaço heterotópico, também, porque justapõe em si locais contraditórios. A casa em si é um ambiente opressivo para Gisela, enquanto que o jardim que havia no local, por exemplo, emana tranquilidade. Além disso, Foucault (2013), como já vimos anteriormente, menciona que as heterotopias têm função de criar um espaço de ilusão ou de compensação. A residência da matriarca é um espaço heterotópico de ilusão, uma vez que lá ocorre uma montagem de um modelo de família que a avó busca, mas que na verdade não existe. Há a ilusão de uma família feliz e unida, marcada por preconceitos, discriminações e relações comprometidas.

Várias passagens demonstram que essa casa transmitia valores negativos para Gisela. Quando tinha por volta de sete, oito anos, por exemplo, tinha lições de piano com a matriarca nessa moradia. Geralmente quando chegava na residência, ela já estava esperando no alto da escada, o que indica a supremacia que desejava manter. Outros elementos auxiliam a compor a soberania que ela objetivava demonstrar. A bengala que ela utiliza é um exemplo; embora haja passagens que confirmam que a senhora Wolf necessita dela, em muitos casos, a presença do bastão é dispensável, mas é utilizado para compor sua identidade, pois, conforme Costa (1996), esse elemento simboliza poder e comando. Durante as lições, a velha senhora repreendia a neta seguidamente, pois a menina insistia em utilizar a mão esquerda para desempenhar o que seria função da direita.

A garota tinha, também, aulas de bordado com a avó nesse local. Frau Wolf repreendia a menina para que sua agulha não enferrujasse e, da mesma forma que ocorria nas lições de piano,

para que usasse a mão direita ao invés da esquerda para bordar. A menina era seguidamente repreendida e culpada pela falta de atenção, de interesse e habilidade.

Aos domingos, a família almoçava na residência da matriarca. Era uma farsa para manter um ideal de família feliz que realmente não existia. As festas tradicionais lá ocorridas eram tristes. No Natal, armava-se uma árvore que encostava no teto, com o tronco colocado numa pinha de ferro presa a uma caixa de música. Ao dar corda, a pinha girava e a caixa de música emitia cantigas. Bolas coloridas eram penduradas na árvore e havia também velas acesas, das quais a cera caía no chão. Um presépio era montado num canto e lá ficavam os presentes. Entoavam-se canções alemãs, as comidas eram alemãs, o idioma com o qual se comunicavam era o alemão. Frau Wolf descrevia os natais que passou na Alemanha. Todos pareciam melancólicos, pois festejavam como se fossem exilados.

Gisela foi discriminada pelas amigas devido à sua descendência alemã, pelo fato de a família cultivar as tradições e a língua do país. A avó era conhecida socialmente, e devido aos hábitos que mantinha, era antipatizada. Gisela a odiava por ter de passar por isso. Com a Segunda Guerra Mundial, as implicâncias e defesas acentuaram-se, mas mesmo com o seu término, insultos eram ouvidos. A menina questionava acerca da guerra, sobre os nazistas, a respeito dos judeus, mas suas dúvidas permaneciam, como vemos na seguinte passagem:

Eu não sabia – e todas as coisas não sabidas amontoavam-se em recantos escuros, empoeirados, sombras semoventes. Eu me sentia acoçada: minhas perguntas esbarravam em olhares oblíquos, sobrancelhas cerradas, punhos fechados, farrapos de frases. (LUFT, 1981, p. 29)

A família era bastante reconhecida socialmente. A menina lembra que, quando pequena, costumavam dar grandes festas na casa da avó. Reuniam-se na grande sala, embaixo do lustre. Cálices de cristal, bebidas estrangeiras, pratos especiais eram preparados, entretanto ela não participava da comemoração. Nem a comida ela podia experimentar. Era mandada para a cama mais cedo. Enquanto a festa ocorria, ela ficava à parte, curiosa para saber o que acontecia na sala, revoltada e traída por não poder estar presente. Sentia-se muito triste, aprisionada em seu quarto escuro e frio. Nessas passagens, este cômodo passa a configurar-se como heterotopia de desvio, uma vez que a garota é conduzida ao local por não estar dentro do padrão de pessoas que participam de tais festividades.

A casa, apesar de estar relacionada a um local de aconchego e de proteção, não transmite esses valores para a menina. Considerando a teoria proposta por Salvatore D’Onofrio (2006), que diferencia os espaços tópicos, dos atópicos e dos utópicos, podemos concluir que a

residência da avó passa de tópico, como geralmente é colocada, para ser um espaço atópico, ou seja, um local hostil, de luta e de sofrimento. A presença da avó, como podemos perceber, é fator significativo para tal associação.

Outro ambiente frequentemente transitado por Gisela era o cemitério onde ficava o túmulo da família. Diferente do que comumente é relacionado ao lugar, na história, a menina alimentava admiração por lá estar. Sentia-se bem, confortável devido à sua quietude, admirava as estátuas de mulheres chorando e as inscrições nos túmulos. À direita da entrada do jazigo havia um anjo de bronze com a mão direita apontando para o céu, a esquerda para o regaço. Anjo misterioso, criatura alada que guardava a morte da família e que aguçava a curiosidade da menina. Tinha seios, mas o rosto era de um menino. Ela questionava, se seria moça ou rapaz.

Dentre as diversas interpretações conferidas aos anjos, Chevalier e Gheerbrant (2008) declaram que, nos textos bíblicos, eles afirmam-se como seres com funções de mensageiros, guardiões, protetores, condutores de astros e executores de leis. Outros estudos afirmam a relação que esses seres mantêm com as funções divinas. Os autores dizem, também, que os anjos simbolizam funções humanas sublimadas, ou desejos insatisfeitos e impossíveis e que, enquanto mensageiros, trazem sempre boas notícias para a alma. Gisela, com sua vida marcada por inúmeros desejos insatisfeitos, vai ao cemitério e observa o anjo alimentando a possibilidade de liberdade e a esperança de boas notícias que ele pode vir a trazer.

O túmulo da família era imponente, comparado às outras sepulturas que lá estavam. Era de granito rosa e o interior constituído de mármore. A porta, que se abria com uma grande chave preta, era de vidro e ferro trabalhado. Todos os membros da família, depois de mortos, eram postos nesse local. As fotografias ovais indicavam quem estava em cada espaço. Como não conhecia as pessoas que estavam no jazigo, o lugar não era um ambiente assustador, mas sim, um espaço no qual estavam encerradas coisas secretas. Para a menina, como a família não era religiosa, o túmulo aparentava ser e servia como uma igreja, assim como afirma a personagem:

Em vez de santos, os retratos dos mortos, igualmente alheios, igualmente impessoais. Os vidros coloridos, os mármore, o silêncio eram os de uma capela. Faltava o incenso, mas havia o odor de folhas e pétalas murchas: o aroma vivo de um outro mundo. (LUFT, 1981, p. 119)

A morte seria a solução dos problemas de Gisela, uma espécie de escapismo, por isso a menina gostava tanto desse local. Numa das passagens, ela afirma: “A morte me parecia mágica e pacífica, lugar onde se estaria livre das aflições. Não a morte em que se apodrecia e

arrebentava. Não - apenas a versão depurada dos meus raros sonhos bons. O contrário da minha vida” (LUFT, 1981, p. 69).

Em várias passagens ela exteriorizava o desejo de ficar doente, muito doente, para morrer. Quando fugia para o jardim da casa da avó, por exemplo, apesar da recomendação para que se acomodasse na almofada que era colocada, ela sentava-se no banco de pedra a fim de adoecer e morrer.

O que era morrer? Dormir numa gaveta, quem sabe numa caixa com tampa de vidro, como eu vira nos livros de história: a Branca de Neve.
O anjo do jazigo bem que poderia transformar-se no príncipe que me despertaria para uma vida diferente. Longe de tudo que me afligia: minha avó, minha solidão, meus defeitos, incertezas, pesadelos. (LUFT, 1981, p. 30)

Chevalier e Gheerbrant (2008) afirmam que a morte evidencia o caráter perecível e destrutível da existência. Abre os mundos que levam às sombras dos infernos ou à luz dos paraísos, revelando sua ambivalência. Os autores colocam que toda a iniciação tem, antes, uma fase de morte. Ela desencadeia uma mudança para uma nova vida, possibilitando a libertação de forças negativas e regressivas. Apesar de representar sentido ambivalente, para a personagem, a morte era tida apenas como o caminho para a luz e para a libertação de um mundo caótico.

Os estudiosos mencionados acima asseguram que “os sonhos com túmulos revelam a existência de um cemitério interior: desejos insatisfeitos, amores perdidos, ambições frustradas, dias felizes desaparecidos etc.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 61). Essa afirmação vai ao encontro do que é vivenciado por Gisela. No mesmo livro, os autores colocam que

aquele que sonha com mortos, cemitério, túmulos, está, na realidade, à procura de um mundo que ainda encerra alguma vida secreta para ele; e para lá vai quando a vida não oferece saída, quando conflitos existenciais autênticos o mantêm prisioneiro sem lhe apresentar soluções; então, pedirá uma resposta às suas dúvidas à beira do túmulo daqueles que levaram muito desta vida para as sombrias profundezas da terra... (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 61)

Levando em consideração a teoria proposta por Salvatore D’Onofrio (2006), que difere espaços tópicos, atópicos e utópicos, percebemos que o cemitério, juntamente com o jazigo da família Wolf, não são ambientes hostis e de sofrimento. Na narrativa, eles adquirem natureza de ambiente tópico, que emana segurança, proteção e intimidade.

Percebemos que no romance em questão ocorre uma reversão de sentidos atribuídos ao local ao longo do tempo. Como vimos, Foucault (2013) assegura que o cemitério é um espaço heterotópico, que inicialmente era de crise, considerado um lugar sagrado que ocupava o centro das cidades ou era colocado no interior das igrejas, para constituir-se como heterotopia de

desvio, posto fora dos centros urbanos, visto que foi tido como causador e proliferador de doenças. Em *A asa esquerda do anjo*, contudo, o cemitério deixa de ser heterotopia de desvio, para configurar-se como de crise, ou seja, um lugar heterotópico que para Gisela é sagrado e que permite que ela busque respostas para seus questionamentos, que ela se entenda e que questione qual o seu papel na família e na sociedade.

Além disso, como ocorre com os demais cemitérios, o local em questão se configura, também, como ruptura do tempo tradicional, uma vez que lá a vida está em permanente dissolução e porque o ambiente delinea uma linha temporal da família Wolf, a qual é composta por indivíduos de várias gerações.

Foucault (2013) afirma, ainda, que o espaço heterotópico pode ter como objetivo criar um espaço irreal ou de compensação. Na narrativa, o jazigo da família é um ambiente de compensação, que, para a protagonista, é perfeito, minuciosamente ordenado e que de certa forma compensa a tranquilidade que lhe faz falta na residência da avó.

Como podemos perceber, a casa da matriarca, bem como o cemitério onde está o jazigo da família adquirem extrema importância na obra analisada. Notamos que acontece uma espécie de inversão de sentidos convencionalmente atribuídos a esses dois locais, já que Gisela aparenta insegurança e angústia ao transitar a residência de Frau Wolf e demonstra apreço em estar junto ao túmulo da família, pois ele transmite tranquilidade, fazendo com que ela prefira, portanto, fugir da opressão que a avó e a casa evocam, para buscar sossego através da felicidade que o cemitério apresenta.

5 CONCLUSÃO

Vimos, no que diz respeito à representação do feminino nas diferentes sociedades, que desde os primórdios, houve uma simbologia machista e discriminatória em voga, o que corroborou para a colocação da mulher em posição inferior, comparando à ocupada pelo homem. Nos textos literários, esse papel secundário desempenhado ficou evidente, inclusive nos escritos sul-rio-grandenses.

A literatura, conforme observamos, configurou-se como uma forma de resistência aos discursos preconceituosos. No estado, temos a obra *A asa esquerda do anjo*, importante trabalho que se evidencia pela subjetividade com que trata a questão do feminino, sugerindo reflexões acerca do tema e insinuando protestos a determinados papéis convencionalmente desempenhados.

Como a produção foi escrita por Lya Luft, não poderíamos deixar de incluir informações a respeito de sua vida e obra, salientando a indagação a representações comumente realizadas e a posição contrária ao preconceito e à hipocrisia existente na sociedade que ela apresenta em seus escritos.

Como mencionado na introdução deste trabalho, a sua realização ocorreu devido ao desejo de compreender a obra de arte literária em questão e de investigar de que maneira ocorre a representação do espaço na literatura. Exploramos, então, a forma como este elemento se configura na produção luftiana. A organização de um romance permite a construção da verossimilhança dos fatos descritos. Os elementos dos quais o autor lança mão são de extrema relevância para a articulação dos acontecimentos de modo que ocorra a criação de um mundo que seja o mais próximo do real. A personagem é um constituinte de grande importância para que isso ocorra, devido ao caráter vivo que representa.

O espaço, apesar de em muitos casos ser posto em segundo plano, é um elemento que também adquire muito valor, sendo fator que determina e explica os fatos ocorridos no romance, pois revela e influencia diretamente as personagens.

Embora a narrativa seja de caráter psicológico, com a presença do monólogo interior, apresentando um discurso mais subjetivo, e por mais que não ocorram passagens exclusivamente descritivas do espaço circulado pelas personagens, percebemos que os locais transitados pela protagonista, Gisela, são indicativos de atitudes que ela passa a ter. A descrição

desses ambientes é realizada de maneira inteligente, uma vez que personagem, ao mesmo tempo que indicadora de ação, é, também, narradora. A base teórica desenvolvida auxilia na compreensão do sentido que eles evocam.

A presença da avó faz com que a menina se sinta insegura na residência da matriarca, situação que é oriunda da rejeição que Frau Wolf cultivava pela neta, fazendo com que esta se sinta estranha e à parte. Esse fato vai de encontro ao que é geralmente relacionado ao sentido de casa, pois, na maioria das vezes, ela é um espaço de tranquilidade e segurança. Gisela, entretanto, sente-se bem e protegida no cemitério em que estão os seus familiares, visto que lá ocorre a sensação de que há um mundo positivo à sua espera. É um ambiente no qual seus medos diminuem na esperança de notícias positivas, o que difere do que geralmente está associado ao lugar, visto que este está comumente relacionado a algo negativo, desagradável e doloroso. Por este fato, concluímos que na obra analisada ocorre uma inversão dos sentidos convencionalmente atribuídos a esses dois locais.

A relevância que o espaço adquire na narrativa em questão não é de caráter ocasional. Assim como ocorre nesta obra, em muitas outras, este elemento pode ser revelador de significados até então ocultos. A sistematização bibliográfica realizada neste trabalho permite elucidar questões acerca do tema. A nós, leitores, fica a reflexão que podemos fazer acerca da construção deste integrante nas demais produções. Em muitos casos, há mistérios que são elucidados à medida que ele vai sendo analisado mais especificamente. Concluída esta etapa, fica o desejo de que aflore e permaneça em nós o intuito de questionar a importância deste constituinte a fim de aclarar os percalços que rondam os textos literários.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- BORDINI, Maria da Glória et al. *Autores gaúchos: Lya Luft*. 4. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CADÓ, Silvana Pereira. *A melancolia sob a ótica das perdas no universo feminino dos romances de Lya Luft*. Santa Cruz do Sul, 1999. 64 p. Monografia (Graduação). Departamento de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *O ensino de literatura: comunicação e expressão*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablue, 1996.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos avançados*. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. São Paulo, n. 79, v. 27, p. 113-122, 2013.
- HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: THÉUBAUD, Françoise (Org.). *História das mulheres no ocidente*. Trad. Alda Maria Durães et al. [Bari]: 1991, p. 403-427.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.
- MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para cultura. In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Orgs.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Trad. Cila Anker et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

PETRY, Cassionei Niche. *Espaço e ambientação na obra Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. Santa Cruz do Sul, 2002. 27 p. Monografia (Graduação). Departamento de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *Organon*, Porto Alegre, n. 52, v. 27, p. 233-261, 2012.

SCHÜLER, Donald. *Chimarrita*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*. Porto Alegre, n. 2, v. 20, p. 71-99, 1995.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SULZBACHER, Simone Raquel. *A incomunicabilidade entre pessoas que possuem algum laço familiar ou afetivo na obra O silêncio dos amantes, de Lya Luft*. Santa Cruz do Sul, 2010. 34 p. Monografia (Graduação) Departamento de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, 2010.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1983.

TELLES, Lygia Fagundes. Depoimentos. In: Bordini, Maria da Glória et al. *Autores gaúchos: Lya Luft*. 4. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990. p. 23.

TRONTO, Joan C. Mulheres e cuidados: o que as feministas podem aprender sobre a moralidade a partir disso? In: JAGGAR, Alison; BORDO, Suzan. *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos. 1997, p. 186-203.

WARREN, Austin; WELLEK, Rene. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.