

O PERSONAGEM FEMININO: O LÚDICO DO OLHAR- *UNHEIMLICH* EM LYA LUFT

Maura Cristina de Melo Silva (UFAL)

Não é preciso ser um quarto, para ser
mal-assombrado.

Não é preciso ser uma casa:

A mente tem corredores que superam
Qualquer lugar concreto.

Emily Dickinson

O lúdico do olhar em Lya Luft está na experiência entrelaçada dos personagens, tal como aparece no antigo jogo do espelho em que a cara encarava a cara com tamanha intensidade e desejo de a ver mudar, que como dizia uma de suas protagonistas,

a imagem aos poucos perdia seus contornos: ficava um borrão. Por trás do reflexo familiar ia-se formando outro alguém. De início, sorrateiro; depois, dominando tudo com seu poderoso olhar. Seu nome também era: Alice. Ela: o contrário de mim, meu reverso. Sempre à espera por baixo da superfície.⁵⁵

Para a Psicanálise, o tema do olhar está situado na esfera do narcisismo primitivo, na qual o desdobramento, a sombra, o reflexo e o espelho formam manifestações do “duplo”. Otto Rank, em seu estudo sobre “O duplo”, argumenta não-somente que a própria representação do duplo é a morte, mas sobretudo que o duplo é fundamentalmente a alma que, sobrevivente da morte, compõe uma denegação de sua

⁵⁵ LUFT, Lya. *Reunião de Família*. - 4 ed. - São Paulo: Siciliano, 1991. p.10. A partir daqui, todas as citações de *Reunião de Família* serão referidas como RF. A abreviatura e a paginação estarão no corpo do texto.

faculdade de aniquilamento. O reflexo, a sombra e a imagem projetados no espelho são figurações da alma, que se vira contra o sujeito e se apresenta independente da sua vontade. Ao apoiar-se em Rank, Sigmund Freud dá um passo além dele em seu estudo *Das Unheimliche*. *Unheimlich* “quer dizer sinistro, estranhamente familiar e ao mesmo tempo inquietante.”⁵⁶ Há nesta expressão a condensação de dois opostos: o familiar e o estranho. E o estudo de Freud expõe que “o familiar *se tornou* estranho; da conjunção do que era conhecido com o seu avesso provém o sentimento em questão.”⁵⁷ Deparar-se com as manifestações do “duplo” gera uma sensação *unheimlich*, pois, todas as variações do “duplo” são igualmente *unheimlich*. Entre as variações deste tema, Freud destaca a feminina figura de Gorgô (Medusa), cuja cabeça decepada é *unheimlich*, na medida em que remete às fantasias antigas do terror do informe e do pavor da castração. Que o vector desta *Unheimlichkeit* seja o olho não deve surpreender, nem tampouco ser impossível, pois, os olhos e o olhar são propriamente capacitados para figurar a *coincidentia oppositorum* (coincidência dos opostos), o ataraxico e o horripilo. “A este olhar de luz, opõe-se um outro, ‘horível’ [...]: olhar que remete ao sexo feminino, vermelho como a pálpebra da mulher, vermelho como a garganta de Irma, vermelho provavelmente como a órbita vazia do dr. Pur. ‘Horror de um olhar transformado em boca, em sexo feminino...’”⁵⁸ Em *Lya Luft*, a manifestação do “duplo”, que aparece na aula de anatomia da protagonista Doutora, é literalmente visível na “mulher dividida”, espécie *Unheimlichkeit* de Gorgô “num grande boião de vidro, uma cabeça de mulher[...] mergulhada em formol, repousava naquele aquário macabro, sossegadamente [...] Estranha fruta em compota, a

⁵⁶ MEZAN, Renato. “A Medusa e o Telescópio ou Vergasse 19”. In: *O Olhar!* Adauto Novaes [et al.] - São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.469.

⁵⁷ Idem., p.470

⁵⁸ Idem p 453.

um tempo harmoniosa e desconjuntada... e se abrisse as pálpebras, para me espreitar?”⁵⁹

Entre as variações mais atuais de *unheimlich*, destacam-se Frankenstein e outras criações animadas, tais como os bonecos autômatos, os títeres, os andróides, que compartilham com a representação da morte o caráter de serem sinistros. Freud argumenta que a qualidade sinistra do “duplo” é derivada, e o que fundamenta sua concepção é a manifestação do “duplo” relacionada com o registro do narcisismo primitivo, isto porque “antes de ser um mensageiro sinistro da morte, o duplo é o refúgio de todas as aspirações não realizadas do ego, isto é, encarna o ego ideal.”⁶⁰ Desse modo, é só posteriormente, quando novos estágios evolutivos já se estabeleceram, reivindicando o abandono desta imagem superinvestida de si mesmo, que o “duplo” adquire sua sinonímia de espantalho, que vem significar a expressão da censura que foi interiorizada, para quem as características do ego ideal tornam-se estigmatizadas como negativas, e, portanto, foram recalçadas, reprimidas. No entanto, Freud mostra que o que transforma a figura do “duplo” em sinistra é o fato de que o “duplo” é o reprimido que *retorna inopinadamente* envolto de angústia, e estranhamente irreconhecível devido à repressão.

Lya Luft faz da repressão o cerne de sua obra, uma vez que escolhe a ponta escondida do fio, e tece a história do feminino no que ela representa de “duplo”, entre desejos e recalques, como diria Freud, entre o *princípio do prazer* e o *princípio de morte*. Portanto, em Luft, essa “traidora não era só a morte; era a vida também, a parceira, a outra bruxa soprando velas na noite”⁶¹ *unheimlich*.

⁵⁹ LUFT, Lya. *Exílio* - São Paulo: Siciliano, 1991, p.103. A partir daqui, todas as citações de *Exílio* serão referidas como E. A abreviatura e a paginação estarão no corpo do texto.

⁶⁰MEZAN, p.467.

⁶¹ LUFT, Lya. *As Parceiras*. - São Paulo: Siciliano, 1990, p.124. A partir daqui, todas as citações de *As Parceiras* serão referidas como AP. A abreviatura e a paginação estarão indicadas no corpo do texto.

Para empreender essa leitura psicanalítica das *unheimliche* como manifestações do “duplo”, servimo-nos dos cinco romances de Lya Luft - *As Parceiras*, *A Asa Esquerda do Anjo*, *Reunião de Família*, *O Quarto Fechado* e *Exílio* - acompanhando o personagem feminino luftiano através do esguelhado olhar-*unheimlich*.

A escolha de Lya Luft deve-se ao fato de que nenhuma escritora do feminino mais do que ela remexe as entranhas e vísceras da *psique* humana, dissecando lúdica e grotescamente os seus aspectos mais mórbidos, sórdidos, que se comprimem nessa torre de erosão física e psicológica. Escolher Lya Luft é, como diria a Alice luftiana, “apenas um encontro de *família*: mas sinto-me como se estivesse à beira de um lago, um rio, mirando a superfície calma. Nas profundezas, movem-se criaturas *estranhas*. Se as contemplar, ainda serei a mesma pessoa?” (RF, p.15, grifo nosso). Desçamos, pois, ao mundo *unheimlich* luftiano, “como quem se atira numa funda piscina e vai, em câmara lenta, nesse túnel, até onde permitem náusea e vertigem” (E, p.14).

2. LYA LUFT: O VERTIGINOSO OLHAR-UNHEIMLICH

Um “mundo torto” de personagens insólitos faz parte da narrativa ficcional de Lya Luft que, como diria Antonin Artaud, “põe o dedo no lugar exato da falha”⁶²; são os loucos, os culpados, os perversos, os aparvalhados, os anões: todos que, num cortejo fiel ao surreal, circulam no aquário submarino “de sombras verdes e sinuosas, onde as bocas dos afogados emitiam borbulhas, aquelas delicadas dissonâncias” (AP, p.67) que compõem a “voz mais desvalida e abafada, a voz dos aflitos, dos convulsionados, dos que sofrem mais”, de que fala a escritora na contracapa de *Reunião de Família* (1982).

Ouтора, fora voz - Catarina - sufocada e recalçada a sete chaves “no sótão do sótão” (AP, p.141), do não-dito* e do não-escrito, do inconsciente. Não sendo surda a essa voz que rescendera em alfazema,

⁶² ARTAUD, Antonin. Citação retirada da revista *Artaud* (colagem de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque). Fundação Casa do Penedo: Al. 15/out/94, p.16 [pela exibição da peça teatral ARTAUD].

a voz feminina contemporânea ultrapassa o labirinto do silêncio, emitindo uma voz engajada na verbalização do imaginário lufiano, sempre povoado de personagens femininas tão *parceiras* nesse jogo agonista e agônico entre o medo e a repressão: onde as jogadas arremessadas pela cultura do medo fazem delas a peça nefasta no jogo, o lado esquerdo, o sinistro. Do que se tem medo? Em seu ensaio “*Sobre o Medo*”, Marilena Chauí responde que:

Desde sempre, em toda a parte, tem-se medo do feminino, do mistério da fecundidade e da maternidade, “santuário estranho”, fonte de tabus, ritos e terrores. “Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher é acusada pelo outro sexo de haver trazido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte”. Terror de sua fisiologia cíclica, lunática, asco de suas secreções sangrentas e do líquido amniótico, úmida e cheia de odores, ser impuro, para sempre manchada: Lilith, transgressora lua negra, liberdade vermelha nos véus de Salambô, Rainha da Noite vencida por Sarastro, Perigosa portadora de todos os males, Eva e Pandora; devoradora dos filhos paridos de sua carne, Medéia e Amazona; lasciva, “vagina denteada” ou cheia de serpentes, o que Freud chamou medo da castração e que em todas as culturas é assim representado.⁶³

No entanto, segundo Susan Brownmiller, o homem descobriu, desde os tempos pré-históricos, que a sua genitália podia servir de arma para criar medo; e a violação de uma mulher pelos saqueadores pode ter sido uma das primeiras formas dessa servidão. A violação tornou-se não apenas uma regalia masculina, mas o instrumento de força do homem contra a mulher, alvo fundamental do desejo dele e do medo dela. O estupro representa “a via da vitoriosa conquista do homem

⁶³ CHAUI, Marilena. “Sobre o Medo”. In: *Os Sentidos da Paixão*, Sérgio Cardoso [et al.]. SP: Companhia das Letras: SP, 1987, p.38.

sobre o ser feminino, a prova suprema da superioridade de sua força, o triunfo de sua masculinidade.”⁴⁴

Desempenhando a “feminilidade funcional”⁴⁵ nesse tabuleiro do sagitário Nesso, algumas personagens luftianas, filhas da mítica e estuprada Dejanira, sofrem a fúria animalesca de seus homens-centauros. “Catarina sucumbiu a um fundo terror do sexo e da vida”, refugiou-se numa “dimensão em que só cabiam os seus interlocutores invisíveis”: porém, nada aplacava os arroubos do marido-centauro que, com “suas virilhas em fogo”, “irrompia naquela falsa tranqüilidade.[...]dava um jeito de abrirem o sótão, e, entre gritos e escândalo, emprenhava Catarina outra vez” (AP, p.14-5). A doente Helga, vítima dessa servidão, fica o tempo todo com “a cabeça abanando, não, não, não... O que recusará, assim implorativa?”⁴⁶ Certamente o *mal de Parkinson* surge como a linguagem da recusa passiva à *feminilidade a serviço* do marido Ernst que, com “o membro teso, esticado, roxo”, “emitia um ronco esquisito”, “Por trás dele, encolhida na cama, repuxando o lençol, tia Helga gania baixinho como um bicho ferido” (AEA, p.95), como um bicho violentado

Detendo-se na violação sexual imposta por personagens masculinos aos personagens mulheres, Luft expõe a carência e a frustração femininas como casos a serem pensados. Diante de Eros, os espectros da impotência rondam em torno de alguns machos que, frente à insatisfação feminina, também recuam ou sofrem frustrações: o que sobrara ao marido de Catarina faltara ao de Beata, que sequer “saciara

⁴⁴ BROWNMILLER, Susan. *Against Our Will: Men, Women, and Rape*. In: *Mito e Sexualidade*/ Jamake Highwater; tradução de João Alves dos Santos. - 1 ed. - São Paulo: Saraiva, 1992. p.171-2.

⁴⁵ DURAS, Marguerite & GAUTHIER, Xavière. *Boas falas*. Rio de Janeiro: Record, s/d., p.55. Expressão usada por Marguerite Duras ao tratar da feminilidade a serviço do homem.

⁴⁶ LUFT, Lya. *A Asa Esquerda do Anjo*. - 4 ed. - Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p.70. A partir daqui, as citações de *A Asa Esquerda do Anjo* serão referidas como AEA. A abreviatura e a paginação estarão indicadas no corpo do texto

os magros ardores” (AP, p.36) da esposa virgem; um marido impotente que se suicidara por não ter conseguido saldar os seus “débitos conjugais”. A impotência atribuída ao medo de pecar e ao celibato, encontra-se no Padre, que se satisfazia em ser um *voyeur* cego (Édipo ou Narciso?) guiado para a “visão mística”; e finalmente “entrara em sua [Clara] floresta vedada e implantara ali a loucura”⁶⁷ da personagem Clara, cujo sexo se fecha “dolorido como uma anêmona a que se encostasse um dedo ácido, gelado e mau” (QF, p.101). Entre “borbulhas de inquietação” e frustração, “com o dedo ela escreveu seu nome no vidro embaciado: *Clara*. Por baixo, um grande P elaborado” (QF, p.91). De Padre *e*/ou de pênis, não seria a marca do seu *complexo de castração*? Assim, está armado o *jogo da palma asteca*⁶⁸, joga-se num campo em forma de H (predomínio dos valores masculinos), que aqui deve ser entendido como detentor do falo, da Lei do Pai ou da Cultura; pois, o jogo é jogado para diferenciá-las - as pobres castradas. E se castração⁶⁹ é a perda, é a falta, é limite imposto à onipotência do

⁶⁷ LUFT, Lya. *O Quarto Fechado*. - 4 ed. - São Paulo: Siciliano, 1991, p.93. A partir daqui, as citações de *O Quarto Fechado* serão referidas como QF. A abreviatura e a paginação estarão indicadas no corpo do texto.

⁶⁸ O jogo da palma asteca (Tlachtli) é a repetição do mito solar (luta entre o deus solar e o deus da noite; entre a vida e a morte), é jogado num campo em forma de H onde o vai-e-vem da bola simboliza o circuito do sol; os jogadores representam os poderes diurnos e noturnos. In: *Dicionário dos Símbolos*/ Nadia Julien; trad. Luiz Roberto Seabra Malta, Margareth Fiorini. - São Paulo: Rideel, 1993, p.237.

⁶⁹ A psicanálise chama *castração* a essa incapacidade de manutenção do estado narcísico do qual fomos expulsos com o nascimento. Sigmund Freud faz uso desse conceito ao estudar as fantasias angustiantes de seus pacientes, que tinham literalmente a perda do pênis, e este foi o primeiro sentido do *complexo de castração*. Segundo a concepção de Jacques Lacan, a diferença anatômica entre os sexos simboliza a perda; e propicia ao menino a ilusão de completude ao mesmo instante o conduz à angústia diante da possibilidade da castração (perda já sofrida, porém inadmissível por ele) - enquanto propicia para a menina o desapontamento em relação à sua completude ao mesmo tempo em que a conduz aos intentos fâlicos de restauração do narcisismo ferido. Portanto, chegando à conclusão que, de uma maneira ou

desejo, as mulheres são essas peças lunares já recalçadas e nomeadas *perdedoras*.

Há na narrativa de Lya Luft uma “legião de perdedoras” ou uma “família de perdedoras”; *pareceiras* “mais próximas do que nunca” (AP, p.116), irmanadas muito mais por essa condição do que mesmo pelos laços sanguíneos. E a mais interessante galeria de perdedoras encontra-se em *Exílio*, pois o feminino marginalizado aparece como as *estranhas* mulheres anônimas que, como a Doutora, estão posicionadas à margem da família e da sociedade, e fazem da Casa Vermelha o seu microcosmo de exílio, o seu hospício ou circo, enfim, o seu lugar de base para o espetáculo sobre os estados do ser feminino, cujo elenco de mulheres apenas se distinguem pelas características físicas: a Loura leucêmica; a Morena, “de cor”; a Mulher manchada, “rendada de vitiligo”; a Velha e a Menina Gorda. E quando inseridas nessa família patriarcal “triste e patética” (AP, p.140), as personagens femininas ocupam o espaço doméstico; entretanto, o universo da casa continua sendo a *metáfora da representação*, funcionando como um palco e/ou tabuleiro dialético do “não-eu que protege o eu”⁷⁰; nele, essas personagens luftianas, vestidas em suas máscaras e/ou “camisas-de-força”, desempenham suas *personas* impostas pela sociedade falocêntrica.

Para Antonin Artaud, o teatro é “o exercício de um ato terrível e perigoso... é o estado, o local, o ponto onde podemos nos apropriar da anatomia do homem e através dela curar e dominar a vida.”⁷¹ As personagens femininas luftianas sabem que a sua identidade e sua carne estão em jogo nessa cultura em que se abre ferida a punhal-falo.

de outra, todos somos castrados. In: KEHL, Maria Rita. “Psicanálise e o Domínio das Paixões”. In: *Os Sentidos da Paixão*/ Sérgio Cardoso... [et al.]. - São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp.469-496.

⁷⁰ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. - trad. Antônio de Pádua Danesi. - Martins Fontes: SP, 1993, p.24.

⁷¹ Citação retirada da revista *Artaud*: Fundação Casa do Penedo: AL, 15/out/94, p 7

deixando a marca do *nome-do-pai*: entretanto, elas querem a cada teatro luftiano não somente curar as feridas, mas sobretudo, anseiam que a cada espetáculo seja um jogo profundo em que a mulher busque sua verdadeira identidade e exerça o domínio de sua própria vida. Como diria Artaud:

Quem sou eu?
De onde venho?
[...]
e basta que eu o diga
Como só eu o sei dizer
e imediatamente
hão de ver meu corpo
atual,
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
diversos.
Um novo corpo
no qual nunca mais
poderão me esquecer.⁷²

Maria Osana Costa, ao falar sobre *a mulher, o lúdico e o grotesco luftianos*, afirma que ao esquadrihar a história da mulher no que ela desempenha de desejos e interdições, Luft faz da repressão o núcleo de sua obra literária. Nela existe, segundo Osana Costa, a “dupla abrangência dos problemas femininos: de um lado, a relação da mulher com a cultura, numa espécie de representação pelo direito; de outro, a sua relação com o reprimido, com as manifestações do inconsciente, numa espécie de representação pelo avesso.”⁷³ Não seria “essa representação pelo avesso” uma aproximação do “multifacetado

⁷² Ibid., p.9.

⁷³ COSTA, Maria Osana. “A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft”. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, UFRJ, 1993, p.260.

pensamento artaudiano⁷⁴? Certamente, pois, assim como Artaud, Lya Luft “não tem teatro nem palco a não ser o teatro do inconsciente⁷⁵”; do inconsciente feminino de suas personagens que, em suas manifestações do reprimido, roçam seus “rostos borrados como se estivessem debaixo d’água” (RF, p.66), rostos insólitos buscando fissuras nos espelinhos embaciados. “Querem me punir - ou me libertar?” (RF, p.66). Estão querendo apenas “sobrenadar - mas, e as águas? Teatro de sombras, incógnito, O sótão” (AP, p.140). Segundo Gaston Bachelard, “o sótão é o reino da vida seca, de uma vida que se conserva secando. Eis a tília murcha... as uvas penduradas... Com todos os seus frutos o sótão rural é um mundo do outono...”⁷⁶ Além disso, o sótão é, para ele, o detector de infelicidades imaginadas que marcam o inconsciente⁷⁷ Em Lya Luft, o sótão é o espaço depositário do outro lado do lado repressor, é morada feminina de outras tílias: ora mumificadas, como Evelyn; ora maceradas em alfazema, como Catarina; ou empaladas em odores de excrementos, como Ella, que exalava “outro odor ainda que só mais tarde [Renata] conseguiria identificar: a emanação de um sofrimento excessivo” (QF, p.64); entretanto, todas vão murchando, muitas vezes ao revés da loucura, em seu mundo de outono e sombras “Mas de noite, as coisas reviviam: as insólitas” (AP, p.73), formando um jogo de “sombras encaixotadas, vermes aflitos no sótão, vultos na memória.

⁷⁴ Expressão tomada de empréstimo ao texto de Rubens Corrêa, ator que desempenhou o papel de Artaud, na peça teatral de mesmo nome. In: *Artaud*: Fundação Casa do Penedo: Al, 15/out/94, Contracapa da Revista.

⁷⁵ Asilos, camisas-de-força, prisões, eletrochoques: Artaud, segundo o seu depoimento, veio do nada total e absoluto de si mesmo. “Sou Antonin Artaud”, como só ele saber dizer, multifacetado em escritor, poeta e ator que, em uma de suas idéias sobre o teatro, proclama: “Não tenho nem teatro nem palco a não ser o teatro do meu inconsciente e do meu coração.” In: *Artaud*: Fundação Casa do Penedo: Al, 15/out/94, p.9.

⁷⁶ BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. - Trad. Paulo Neves da Silva. - Martins Fontes: SP, 1990, p.85.

⁷⁷ *Ibid* p.83

Tudo o que dizemos: metáfora da mesma coisa⁷⁸ que é igualmente *unheimlich*, que, como já dissemos, “quer dizer sinistro, estranhamente familiar e ao mesmo tempo inquietante.”⁷⁹ E o que fundamentaria a causa dessa inquietação estaria no processo de rejeição de certos conteúdos psíquicos: de início, denominado de processo de *defesa* e, posteriormente, de *recalque*, que consistiria no mecanismo pelo qual certos elementos ligados a uma pulsão seriam expulsos do campo da consciência para o inconsciente, paralelamente a uma atração exercida pelos conteúdos psíquicos recalcados; porque, como dissera a personagem Anelise:

algo não integrável [...] precisava ser encasulado com teias e mais teias, dessas que os vermes de Otávio produziam no sótão, retorcidos e aplicados, enquanto nas traves as aranhas fabricavam as suas. Seres silenciosos, nunca havia trégua, nunca se podia parar, senão o inenarrável brotava, punha de fora um dedo ameaçador. (AP, p.124).

O recalque conservaria a pulsão e seus representantes no âmbito do inconsciente, mas se ele falhasse, pusesse de fora um dedo *unheimlich*, aconteceria o que Freud denominou de o “retorno do recalcado”, o que se perceberia através dos sintomas. Formaria um compromisso entre duas forças, a do desejo e a da censura que motivaram o recalque. Assim, os sintomas seriam os substitutos de desejos que por obra do recalque foram impedidos de se satisfazer. Retomando ao *unheimlich* pelo conceito de recalque, a metáfora do inconsciente feminino como o sinistro impôs que a axiologia precipitante do conteúdo tido como rejeitável pela consciência fosse concretizada por valores próprios à cultura do medo e da culpa. À instância psíquica representativa destes valores, Freud chamaria de *consciência moral*. Em Lya Luft, a metáfora da *consciência moral* cabe à personagem Beata, de “passos rápidos, xalinho no ombro.

⁷⁸ Ibid., p.95.

⁷⁹ MEZAN, p.469.

cheiro de leite-de-rosas, santos e rezas [...], nunca vi tanta retidão” (AP, p.36). Dona de uma alma amargurada, tia Beata achava “todo mundo tão precário ao seu redor, loucura, suicídio, aleijão” (AP, p.37). Para ela a concepção de vida é maniqueista, onde “o mundo se dividia nos corretos e nos maus, não dava lugar para os dúbios” (AP, p.88). O bem era não faltar à missa: “o mal era dar liberdade ao namorado[...], usar decote grande” (AP, p.38), ou ser “mundana” como dona Rita. Anelise, no entanto, “aprendera que a distinção entre o bem e o mal não era assim tão simples. Se o bem era a vida de tia Beata, e o mal a de tia Dora [pintora], eu preferia o mal. Mais verdadeiro, pelo menos” (AP, p.66). E os sinistros vermezinhas já não dormem “no seu canto, entre caixas de sapato e alfazema” (AP, p.81), tecem pesadelos para Anelise: “uma anã de trança escava numa sepultura, retira ossos, desmonta esqueletos”. Sonha que está cheia de “vermes verdes, bichos-da-seda” que “viram as cabeças aflitas” (AP, p.111), ansiosos por entrar em sua boca e em seus orifícios. As repressões geravam “fantasmas que à noite espiavam nas dobras da cortina” (AEA, p.17), enquanto Gisela também se sentia violada por um verme nojento, aquele “inquilino” ou “Fênix monstruosa” que, desprovida de olhos, de nariz e de identidade, rastejava pelo seu estômago até à “garganta, como se do lado de fora [...] alguém chamasse, vem, vem, vem” (AEA, p.11-2). E o *unheimlich* aprisionado retorna como “essa coisa que deseja ser expelida” (AEA, p.38), forçando Gisela a “abrir a boca como nunca [abriu] as pernas e parir” (AEA, p.38) ou vomitar as suas repressões. Os fantasmas luftianos também retornam *inopinadamente* de seu recalque como “monstros tristes, figuras vagamente humanas, aqui um olho, ali um crânio calvo, adiante um par de mãos. Figuras incógnitas, bruxas e demônios. Bilinhas distorcidas, esfumadas” (AP, p.81-2). Enfim, monstregos psíquicos que, de uma forma *unheimlich*, projetam-se nas telas da tia Dora. Representavam os “filhos secretos” de uma maternidade temida e ausente? Desse modo, a figura da mãe ausente medeia a situação fronteira com o *unheimlich*, seja através da mãe alcoólatra (a Rainha Exilada) da Doutora, ou da própria Doutora, cuja

maternidade fracassada a faz realizar um parto *unheimlich*, ao enfiar um Anão morto naquele ventre aberto. Essa maternidade malograda também se encontra na mãe de Alice, que surge como uma boneca com cara de múmia, cuja barriga d'água lhe dá o aspecto de *gestante nefasta* em sua *preñez de repressão*; ou através da maternidade fracassada de Evelyn, "com cara de múmia, murcha, mas a barrigona enorme: carrega o filho para não perdê-lo nunca mais" (RF, p.32); ou ainda a de Anelise, cujo corpo é "feito sôtão cheio de moradores esquisitos" (AP, p.112), cujas raízes doentes apenas geram "frutos pecos, duendezinhos dentro de mim" (AP, p.113); sucessivas Bilinhas geradas e abortadas no sôtão do seu corpo, culminando no nascimento de Lalo (o filho "pouco mais que um vegetal" (AP, p.123)) e de sua possível loucura-Catarina: "Fecho os olhos: quando vou conseguir fechar assim o coração? Me encerrar em mim, como outros nas aparências, na loucura? Quem sabe faço do Chale o meu sôtão. Uma doida a mais não pesa nessa família" (AP, p.148). Anelise finalmente descobre a incógnita da sua identidade que está ligada à identidade da veranista que rescende em alfazema: Grande Mãe e neta que se projetam a partir da perspectiva de Deméter/Perséfone, em um caminhar pelo mundo inferior rumo à interioridade, isto é, para baixo e para dentro:

Bem junto de mim, uma mulher.[...] A minha veranista. Companheira de solidão, até que enfim. Quero me levantar, dar a mão, ser gentil, quando tudo me era tão indiferente, essa mulher me deixa curiosa, ansiosa, quase feliz porque tenho alguém comigo[...]. Uma rajada mais forte ergue suas roupas, que roçam em mim. Alfazema! De repente, sei quem é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando, todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas (AP, p.149).

Em *Reunião de Família*, Lya Luft condensa, num palco à meia-luz, o *familiar* e o *estranho*, onde uma família patriarcal desdobra-se estranhamente numa "segunda família que janta no espelho" (RF,

p.55). Portanto, nesse encontro de Alice com a família, dá-se também o encontro com o “duplo”, com o *unheimlich* em grau superlativo, que é senão a sua própria *psique* em *estados dissociados*: pois, se as formas do “duplo” são igualmente *unheimlich*, Alice tem o seu rosto dividido obliquamente em duas partes, que separam a sua identidade feminina em *puella* e *amazona*. No jogo do espelho, o rosto de Alice é a Outra, o “duplo” de Alice mesma, a *estranha*, em reciprocidade com seu rosto, como uma imagem que se procura no espelho: “onde a outra? Não esta, acomodada e cotidiana[...], mas a outra, que flutua, livre e eterna, em seu labirinto de cristal. Ela quer aparecer[...], e vibrar, dominando-me com sua densa realidade” (RF, p.57). É, portanto, a hora e a vez do *unheimlich* retornar *inopinadamente*, e o reprimido ressurgir aureolado de angústia, através dos lampejos de rancor de Renato (princípio masculino fragilizado) ou dos lampejos dourados do olhar de Aretusa-Medusa, que desnuda Alice de sua persona-coitada. No entanto, ao encarar essa Medusa luftiana, Alice percebe que “ela é bela e ri”⁸⁰, um riso *unheimlich* que apenas ilumina em seus olhos um “duplo” de pequenas Alices que se completam numa *coincidentia oppositorum* (coincidência dos opostos), resultando numa terceira Alice que atinge não somente a sua identidade, mas sobretudo a totalidade de seu ser.

É possível ver que, mesmo emitindo uma voz feminina, ultrapassando o labirinto do silêncio que lhe foi imposto, os fios do inconsciente teceram às personagens luftianas a visão pelo lado esquerdo, sinistro, apenas pelo esguelhado olhar-*unheimlich*.

⁸⁰ CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*, p.47. Citação extraída do artigo “Diálogo no Feminino (o discurso do desejo em *Lya Luft* e *Anne Hébert*)”, de Maria Bernadette Velloso Porto. In: *Organon* 16/1989, p.71.