



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

SYLVIA AYRES CIRNE

LYA LUFT NO ESPELHO DA *SECRETA MIRADA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Aimée Teresa González Bolaños

Data da defesa: 14 de maio de 2009.

Instituição depositária:

Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal de Rio Grande

RIO GRANDE
2009

Dedico esta dissertação ao meu pai, Almáchio, e ao meu querido companheiro, Helton, que sempre me apoiaram e estimularam nas jornadas do conhecimento e da vida.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação representa a concretização de um sonho. Agradeço:

Especialmente, à minha estimada orientadora, Prof.^a Dr.^a Aimée G. Bolaños, pessoa de inteligência notável, que, com carinho e espírito crítico, me iluminou nesta caminhada.

Ao Helton, fiel companheiro, amor, amigo e conselheiro, pela paciência e amabilidade.

Ao meu pai e amigo, Almáchio, pelo estímulo e confiança no meu sonho.

À minha mãe, Izabel, por ouvir meus desabafos.

À amada irmã Laura e à querida cunhada Perla, pelas palavras de conforto.

Ao primo Alberto, pelo apoio de sempre.

Ao meu querido e admirável sogro, Helton (*in memoriam*), pelas tocantes palavras.

À irmã de coração Christiane, por sempre estar ao meu lado em todos os momentos importantes da minha vida.

À querida amiga, professora de francês e colega de mestrado Cecília. Obrigada por tudo!

À amiga Deise, pessoa iluminada, por toda a força, pelo ombro amigo, pelos debates acerca da obra de Lya Luft.

À amiga, companheira, “psicóloga” Sara, que, com carinho e preocupação, sempre me enriqueceu com seus comentários sábios.

À amiga Taíse, pela generosidade e por dividir os momentos de alegria e os anseios desta jornada.

À Kelley, pessoa generosa, que compartilhou seus conhecimentos comigo.

Ao Homero, uma criatura especial que sempre fez todas as fotocópias com rapidez.

Ao estimado Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, pelas aulas magistrais.

À Prof.^a Dr.^a Rubelise da Cunha, pelos ensinamentos.

Ao Prof. Dr. Antonio Carlos Mosquer, pelo senso de humor.

À Prof.^a Dra. Nea Setúbal de Castro, uma pessoa mais que especial.

Ao Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, sempre empenhado em ajudar.

À Prof.^a Dr.^a Nubia Jacques Hanciau, pelos grandes debates nas aulas de Literatura e História e também o incentivo.

Aos amigos Enio, Marcela e Luiz Felipe, que sempre me apoiaram na batalha para fazer parte do mestrado em História da Literatura.

À escritora Lya Luft, que tocou profundamente a minha alma e atenciosamente respondeu a minha entrevista.

Obrigada a todos que me escutaram durante dois anos a falar sem parar na teoria da autoficção e na autora Lya Luft.

FOTO DE LYA LUFT



RESUMO

Esta dissertação é uma leitura interpretativa de *Secreta mirada*, de Lya Luft. Com esse propósito, inicialmente ofereço um panorama da teoria da autoficção e sua poética. Na leitura da obra de Lya Luft, apresento uma visão de conjunto do texto, aprofundando na sua temática, composição e hibridiz genérica. A análise textual tem como centro a autoficção, assim como as estratgias ficcionais utilizadas pela escritora gaúcha nessa obra de originalidade discursiva e esttica, que se configura como um olhar para dentro de si mesma e do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: leitura interpretativa, autoficção, olhar, Lya Luft

RESUMEN

Esta disertación constituye una lectura interpretativa de *Secreta mirada* de Lya Luft. Con ese propósito, inicialmente ofrezco un panorama de la teoría de la autoficción y de su poética. En la lectura de la obra de Lya Luft presento una visión de conjunto del texto, profundizando en su temática, composición e hibridez genérica. El análisis textual tiene como centro la autoficción, así como también las estrategias ficcionales utilizadas por la escritora *gaúcha* en una obra de originalidad discursiva y estética, que se configura como una mirada hacia dentro de sí misma y el mundo.

PALABRAS-CLAVE: lectura interpretativa, autoficción, mirada, Lya Luft

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – Visão da teoria sobre a autoficção.....	12
1.1 – Os principais teóricos da autoficção: uma visão de conjunto.....	12
1.2 – Poética da autoficção: seus componentes.....	25
Capítulo 2 – Uma leitura de <i>Secreta mirada</i>	33
2.1 – Lya Luft, “senhora absoluta de um universo”	33
2.2 – O olhar do amor em <i>Secreta mirada</i>	44
2.3 – Lya Luft no espelho: a proposta autoficcional.....	55
Considerações finais	67
Referências	71
Anexo – Confabulando com Lya Luft	76

INTRODUÇÃO

*Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu.
Entendi que eu já tinha sido os outros e isso era fácil.
Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros:
e o âmagos dos outros era eu.*

Clarice Lispector. *A descoberta do mundo.*

Na proposta de uma literatura contemporânea voltada para o sujeito, mais precisamente para a figura autoral, o “gênero” denominado autoficção coloca o autor em posição de evidência. Esse fenômeno é objeto de estudo da crítica especializada, já que se percebe uma abundante produção de relatos de ficção relativos à própria vida.

Instigada por essa vertente literária, neste trabalho apresento uma leitura analítica, de viés hermenêutico, da obra *Secreta mirada*, de Lya Luft, publicada em 1997, salientando o caráter autoficcional característico do texto. Na condição de pesquisa de natureza bibliográfica, a dissertação foi desenvolvida a partir da apropriação de fontes teóricas, assim como desenvolve um processo de leitura crítica e de análise textual.

Portanto, aspira-se a contribuir para os estudos de natureza literária, tendo em vista o reduzido arcabouço teórico acerca da autoficção no âmbito da literatura brasileira, principalmente de autoria feminina, e também a escassa crítica sobre *Secreta mirada*.

Assim, tenho por objetivos principais de pesquisa:

- Revisar uma bibliografia básica e atualizada dos principais teóricos da autoficção, especificando suas contribuições mais relevantes para ler criticamente o gênero literário.
- Pensar a figura do autor como um efeito de linguagem projetado pela e na obra literária.
- Oferecer uma visão de conjunto da obra narrativa de Lya Luft, destacando seus centros temáticos.
- Analisar *Secreta mirada*, aprofundando seus sentidos textuais e caracterizar o olhar da autora sobre a temática do amor.
- Realizar uma leitura do viés autoficcional de *Secreta mirada* como modo de contribuir para os estudos literários, evidenciando a relevância da sua poética autorreflexiva.

Com esse fim, a dissertação está estruturada em dois capítulos, cada um dos quais subdividido. O primeiro, denominado “Visão da teoria sobre autoficção”, está dividido em duas partes. A primeira intitula-se: “Os principais teóricos da autoficção: uma visão de conjunto”. Nessa parte proponho um percurso dos teóricos mais significativos da autoficção. Destaco as considerações de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, e os trabalhos teóricos de Manuel Alberca, Vincent Colonna, Régine Robin, Madeleine Ouellette-Michalska, Simon Harel e Philippe Vilain e também ressalto as colaborações dos estudos de Aimée G. Bolaños e Nubia Hanciau.

Na segunda parte do primeiro capítulo, “Poética da autoficção: seus componentes”, penso os princípios compositivos da autoficção, salientando sua condição estética ficcional. Ao perceber o retorno da figura autoral com marcado protagonismo, acredito que a literatura contemporânea vive um momento de ápice da escritura do si ou autoficcional. Como em um espelho, o autor projeta-se na obra, fabulando a sua própria existência. Para defender o meu ponto de vista, utilizo os estudos de Juan José Saer e Roland Barthes, assim como a concepção de ficção do professor e teórico Afrânio Coutinho.

O segundo capítulo, “Uma leitura de *Secreta mirada*”, está dividido em três partes. Na primeira, denominada “Lya Luft, ‘senhora absoluta de um universo’”, ofereço notas biográficas da autora e um sucinto panorama da sua obra. Ademais, ressalto as contribuições críticas acerca da obra luftiana de Maria Osana de Medeiros Costa, Maria da Glória Bordini, Regina Zilberman e as próprias afirmações de Lya Luft em entrevistas.

O penúltimo subcapítulo, chamado “O olhar do amor em *Secreta mirada*”, é um mergulho no universo temático da obra. Lya Luft (entidade ficcional) reflexiona acerca da experiência de amar. Demonstra o seu olhar sobre o amor. Experimenta dar a sua compreensão sobre esse sentimento inerente aos seres humanos.

O último subcapítulo, “Lya Luft no espelho: a proposta autoficcional”, constitui-se no entrelaçamento da teoria autoficcional com a obra *Secreta mirada*. Nesse sentido, saliento como ao fabular-se, Lya Luft encontra na escritura um espaço de compreensão de si mesma. Pois é nesse lugar que ela se oculta e se descobre diante do leitor.

Nessa leitura ofereço a minha “secreta mirada” sobre a obra e, sobretudo, em relação ao traço autoficcional que distingue o texto. Assim, creio que a dissertação possibilita um estudo interpretativo e contribui também para um mergulho no próprio eu-leitor.

Estudando as questões que envolvem a identidade, chega-se à conclusão que todos nós somos habitados por vários eus. Portanto, no processo de escritura, mesmo não sendo na criação de um texto literário e sim de um texto acadêmico, nos encontramos de certa forma a nós mesmos, além de abrir caminhos para a comunicação humana.

1 – Visão da teoria sobre a autoficção

1.1 – Os principais teóricos autoficção: uma visão de conjunto

*Quem é esse que mergulhou no lago liso do espelho
e me encara de frente à claridade crua?
Tem na íris castanha irradiações misteriosas,
e o negrume do sonho alarga tanto as pupilas
que o seu lábio sensual como um beijo esmaece.
Abro a mão – ele abre a mão.
Meu plagiário teimoso...
Tudo que eu faço morre no gelo de um reflexo.
(ele sorri do meu sarcasmo...)
Não poder fugir da introversão,
tocar a carne da evidência!
Dói-me a ironia de pensar que eu sou tu, fantasma...*

Augusto Meyer – Giraluz

O escritor professor francês Serge Doubrovsky (1977) foi o criador do termo autoficção. Ele considera que o sentido da vida de certa forma nos escapa. Então, é necessário reinventá-lo na escritura. Assim, a autoficção é uma variante pós-moderna da autobiografia. Conforme o teórico Jacques Lecarme, “l’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman” ¹ (1994, p. 227). Ele entende a autoficção como ficção, o que torna a sua abordagem diferencial, já que a maioria dos pesquisadores da literatura de si mesmo defende o gênero como híbrido, ou seja, uma mistura de autobiografia e ficção.

¹ “A autoficção é em princípio um dispositivo muito simples: consiste num relato em que autor, narrador e protagonista compartilham a mesma identidade nominal cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (tradução Sylvia Cirne ou SC).

Na autoficção existem duas ideias-chave, a da identidade nominal e do pacto de ficção. A identidade nominal remete ao autor que assina o texto e pode ser de fundamento autobiográfico ou transgressor, pois a autoficção implica diferentes formas e procedimentos compositivos, porém sempre remete ao nome do autor.

Trata-se de um critério de classificação e definição baseado em um protocolo nominal no qual se pode diferenciar um romance escrito em primeira pessoa das formas de autoficção. Se, para Philippe Lejeune, “un nom réel a une sorte de force magnetique; il communique à tout ce qu’il touche une aura de verité”² (1986, p. 71); para outros estudiosos como Manuel Alberca (1996), a identidade nominal pode ser vacilante e alternativa, mas não é, ao mesmo tempo, idêntica, diferente, relativa e parcial, imaginária.

O princípio de identidade nominal do narrador, protagonista e autor pode ter formas variadas, acreditar-se explícita ou implicitamente, todavia nunca com nome próprio que não coincida. Os relatos autoficcionais desarticulam os limites estáveis que isolam a autobiografia do romance ou da ficção da história, para estabelecer pontes e fusões, campos de possível inovação.

A autoficção para Doubrovsky (1977) configura-se como um espaço de projeção fictícia do autor que tem efeitos estéticos expressivos enquanto as fronteiras de realidade/ficção e entre os gêneros. É um cruzamento de pactos narrativos diferenciados que em princípio entendem-se como opostos e excludentes. Do pacto ficcional, conserva a designação de romance, e do pacto autobiográfico, o nome próprio do autor para o protagonista, que permite estabelecer uma continuidade e, principalmente, um reconhecimento entre o “eu” enunciado e o “eu” da enunciação.

É o que Alberca (1996) denomina de pacto ambíguo e evidencia que exige muito da participação do leitor. De certo modo, uma espécie de mitomania que permite projetar as aspirações que talvez não sejam “reais”, porém definem a pessoa como se fosse. O leitor é impelido a debater princípio, gênero, verdade, através do desvio autoficcional. Pode ser uma elaboração mítica de si mesmo,

² “Um nome real tem uma espécie de força magnética: ele transmite uma aura de verdade a tudo o que ele toca” (tradução SC).

autoficcional. O desdobramento dos “eus” que demonstra a sucessão de estados de fazer-se e desfazer-se. Serge Doubrovsky (1977), que defende a autoficção com estatuto de ficção, diz:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo (apud FIGUEIREDO, 2007).

Para Vincent Colonna (2004), o relevante do relato é a invenção literária de uma personalidade ou de uma existência, quer dizer, uma espécie de ficcionalização da substância mesma da experiência vivida. Ele torna mais simples a noção de autoficção, quando menciona que o termo nada mais é do que aquilo que, outrora, se entendia por romance pessoal ou autobiográfico.

Pesquisando sobre o *corpus* de análise de autoficção e sobretudo tentando desvendar o gênero, Colonna encontra nas obras do escritor do século II Lucien de Samosate todas as formas de autoficção. No entender do teórico, parecia que a confusão autor de autoficção resultava de uma falta de conhecimento ou de um esquecimento coletivo. Sabia que estava lidando com conceitos de cunho complexo. A obra de Lucien iluminou o conjunto do fenômeno, primeiro complicando a noção, posto que praticava três tipos de fabulação. Colonna se pergunta se seria Lucien o inventor da autoficção. Ele crê que sim, mesmo que os ciclos de vida das formas, de suas gêneses e seus desenvolvimentos não se prestem a uma resposta pouco matizada. Na criação artística, existe sempre um primeiro antes do primeiro, ou seja, “la fontaine n’est pas la source”³ (COLONNA, 2004, p. 19).

Para o teórico, é esse autor quem idealiza as primeiras formas de “fabulação de si”, e a partir da leitura de Samosate desenvolve conceito de autoficção:

Tous les composés littéraires où un écrivain s’enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par

³ “A fonte não é a fonte”, ou seja, não é a raiz da descoberta (tradução SC).

une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur⁴ (COLONNA, 2004, p. 70-71).

Não há dúvida de que o aspecto mais significativo da formulação teórica da obra de Colonna é a caracterização dos quatro tipos de autoficção. Na autoficção biográfica, o autor é sempre o herói da história, pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas ele fabula sua existência a partir de dados reais, ficando mais próximo da verossimilhança, acrescentando ao seu texto uma verdade ao menos subjetiva. Conforme Colonna, “Grâce au mécanisme du ‘mentir-vrai’, l’auteur modèle son image littéraire, la sculpte avec une liberté que la littérature intime, liée au postulat de sincérité posé par Rousseau et reconduit par Leiris, ne permettait pas”⁵ (2004, p. 94). Exemplo disso são os escritores Serge Doubrovsky e Louis Aragon.

Na autoficção especular, o escritor não ocupa o centro do livro, entretanto se coloca nele de forma indireta, de maneira a multiplicar os “jeux de miroir” (jogos de espelhos), os “clins d’oeil” (piscar de olhos) ou ainda a “mise en abyme” (colocação em abismo). O realismo do texto, sua verossimilhança provém de um elemento secundário; o autor não se encontra mais no cerne do livro, é como se ele se colocasse num canto de sua obra na condição de espectador. Um exemplo dessa categoria é o escritor Ítalo Calvino. Acerca do escritor de autoficção especular,

l’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. Jusqu’à l’âge des ordinateurs, le miroir fut une image d’écriture au travail, de sa machinerie et de ses émotions, de son vertige aussi: le terme spéculaire paraît donc indiqué pour désigner cette posture réfléchissante⁶ (COLONNA, 2004, p. 119).

⁴ “Todas as composições literárias nas quais um escritor se envolve sob seu nome próprio (ou um derivado indiscutível), em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma forma convencional (romance, comédia) ou por um contrato com o leitor” (tradução SC).

⁵ “Graças ao ‘mentir-verdadeiro’, o autor modela sua imagem literária, a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade proposto por Rousseau e retomado por Leiris, não permitia” (tradução SC).

⁶ “O importante é que o escritor venha a se colocar em um canto de sua obra que reflete sua presença como o faria um espelho. Até a era dos computadores, o espelho foi uma imagem da escritura no trabalho, de seu maquinário e de suas emoções, de sua vertigem também. O termo especular parece então indicado para designar essa postura reflexiva” (tradução SC).

A autoficção intrusiva mantém o autor à margem da intriga, na qual ele se torna narrador, contador ou comentarista, como por exemplo, os escritores Gustave Flaubert e Honoré de Balzac.

E na autoficção fantástica, o autor está no centro do texto como na autobiografia, é o herói, mas transfigura sua existência e sua identidade, numa história irreal, indiferente à verossimilhança. Colonna dá como exemplo desse tipo de autoficção os escritores Jorge Luis Borges e Dante Alighieri e atenta para a questão de que são muitos os escritores que referem suas identidades em uma espécie de seleção e coordenação do trabalho textual que mescla os símbolos de uma escritura imaginária e aqueles de um engajamento de si.

Conforme Aimée G. Bolaños (2008), a teórica Régine Robin (1997) pensa a autoficção como uma ficção, um ser de linguagem que faz com que o eu narrado seja um eu fictício, pois é narrado. Dentro desse contexto, trata-se, portanto, de uma escritura. Na introdução de sua obra, Robin diz, usando a expressão de Alain Mijolla, que a literatura bem antes da psicanálise fez com que florescesse esses estranhos “visitantes do eu”. O escritor encontra-se sempre habitado por um fantasma todo-poderoso, ele é tentado a ser a fonte de sentido, ser o pai, o filho de suas obras, de se autoengendrar pelo texto, escolher seus próprios antepassados, suas filiações imaginárias no lugar de sua verdadeira filiação.

Nessa busca de identidade plural, povoado pelo fantasma do autoengendramento, o autor percebe a existência de uma zona limite, uma borda em que a passagem do ato da escritura tende a apagar as fronteiras entre o mundo fantasmático do autor e o real sociobiográfico; zona limite onde a distância do mundo ficcional que praticam escritores, artistas ou internautas quase não funciona mais. Essa passagem interfronteiriça não confina mais à revelia, os fantasmas do autoengendramento e onipotência correm o risco de se voltar contra seu autor, já que para Robin a identidade é uma noção largamente imaginária, impossível de se fixar. Se ela é esse “foco virtual” de que fala Lévi-Strauss, ela não pode, entretanto, ir para qualquer direção, tomar todas as formas, se esvaziar até a implosão.

O foco do estudo de Robin (1997) é balizado pela questão de que ocupar todos os lugares é o sonho de todo romancista, de todo poeta, de todo artista. Colocar em jogo todos os outros que estão em si, transformar-se em outro, deixar livre o caminho a todos os processos de tornar-se outro, tornar-se seu próprio ser ficcional, ou, mais exatamente, experimentar no texto ficcional a identidade, tantas tentações fortes, quase ao nosso alcance e que saem, atualmente, do domínio da ficção. Essas tentações definiram o horizonte da identidade pós-moderna.

Em dissertação de mestrado, Kelley Baptista Duarte (2005) diz que Régine Robin enuncia sua crença em algo que impulsiona a autobiografia contemporânea em direção à autoficção, isto é, algo que estimula os escritores a entrelaçar o pacto romanesco e o pacto autobiográfico e misturá-los.

As obras autoficcionais, segundo o teórico espanhol Manuel Alberca (1996), são relatos que se apresentam como romance, isto é, como ficção e ao mesmo tempo com traços autobiográficos. É um fenômeno de hibridação de formas, um gênero impuro, imperfeito, cuja maior virtude é a congruência com o paradigma instável. A autoficção opera a experiência autobiográfica com lógica diferenciada, com outros mecanismos, de maneira evidente, consciente e explícita, e por vezes ardilosa. Assim, os textos autoficcionais, segundo o espanhol, contam as recordações de forma divertida. É um tipo de relato em que se mesclam o fantástico e o autobiográfico.

Sobre o dispositivo autoficcional, Alberca (2001) destaca que não se encontra só na literatura, mas também na pintura, fotografia, vídeo. Todas essas manifestações indicam uma troca de paradigma artístico mais amplo e profundo, significando sobretudo uma concepção representativa ou mimética da figura do autor ou simulação de sua apresentação na obra, ou seja, a auto-representação.

A questão significativa da obra de Alberca é sem dúvida o pacto ambíguo. No pacto ambíguo existe a pretensão de romper com os esquemas de recepção do leitor. Existe um jogo entre verdade e ficção que condiciona de alguma forma a leitura. Sugere de um lado o pacto novelesco, pois se propõe como ficção, mas de outro, provoca o pacto autobiográfico, pois fornece a identidade do autor, ou

elementos que suscitem a referência a ele, tornando a leitura ambígua. Na autoficção ocorre um choque de pactos antitéticos. Essa mistura de aspectos fictícios e autobiográficos faz com que o leitor hesite, produzindo um fenômeno bastante instigante, o pacto ambíguo.

O teórico apresenta formas e graus de ambiguidade e para explicar essas questões recorre a Genette (1987), a sua concepção de paratexto. Trabalha também o plano da enunciação e aborda inicialmente às chaves de leitura em que o autor propõe ou o caminho ficcional ou o autobiográfico. Sobre a ambiguidade paratextual diz que ela pode se apresentar como um relato de infância, como um romance, sem ficcionalizar apenas. Isso supõe uma proposta de certa forma contraditória dos gêneros, pois o leitor a resolve assim que começa a ler. Nesse caso, existe uma mistura de pactos antitéticos, uma mescla entre o novelesco e o autobiográfico, que resulta mais aparente que real. Portanto, a ambiguidade dissipa-se rapidamente, se o texto não vem referendar o que era; assim observa-se o efeito de paratexto, ambíguo somente na aparência. O fictício consiste na identificação de ser um romance e na ficcionalização modal da voz que conta. Traços que não são o bastante para situar as autoficções como puramente invenção e ou para distanciá-las do autobiográfico. Alberca argumenta que, se o ponto crucial da contradição se produz só nesse nível, a ambiguidade é de caráter efêmero. Esse é o caso dos relatos em que o abrigo da ficção obedece ao desejo do autor e do editor de prestigiá-los literariamente. Nesse contexto, ambos são conscientes de que a invenção é quase nula e condiz com o desejo de dissimular o componente autobiográfico; o literário se identifica com o fictício, pois opera uma estilização artística.

Menciona ainda ambiguidade textual, que se projeta no enunciado, prolongando e acentuando os processos de vacilação criados na enunciação. Nesses relatos, Alberca utiliza os modelos descritos de Tomás Albadejo (1991). Três modelos de “mundos possíveis” que podem descrever três classes diferentes de feitos, personagens e informações. No primeiro, os feitos, personagens e datas que são incontestavelmente autobiográficos e se propõe como reais, como o nome próprio do autor e dos familiares e amigos, o lugar de nascimento e qualquer feito real que possa referendar de forma efetiva fora do texto. O segundo compreende os

que poderiam parecer inventados ou reais, pseudobiográfico ou autobiográficos e posto que pareçam, poderiam sê-los, mas sua atribuição é praticamente insolúvel para o leitor. E por último, uma classe de feitos ou personagens fortemente irreais que, misturados ou superpostos aos primeiros, o leitor reconhece como impossível atribuí-los ao autor. Ressalta-se com o teórico que a combinação e mistura dessas três classes resulta em autoficções com uma ambiguidade parcial ou plena, pois o característico dos relatos é não serem nem completamente reais nem completamente fictícios. Assim, pode-se pensar que essas narrativas se encontram no “entre-lugar”, no entre-dois relatos.

Alberca ainda ressalta em suas considerações que a autoficção pode se relacionar com a autobiografia e interpretar-se como tal, ainda que se disfarce de romance por razões de ordem literária ou moral. Dentro da proposta do teórico, a autoficção seria um romance que finge um discurso autobiográfico, assim os leitores seriam levados a lê-la como ficção.

A leitura das considerações de Alberca possibilita pensar que autoficção permite a leitura ambígua, pois trabalha com traços do autobiográfico e do ficcional. O teórico afirma que em qualquer uma das possibilidades de leitura, os leitores se predispõem a dar uma solução à ambiguidade, pois é evidente que essa oscilação não pode permanecer para sempre. É comum que os leitores tendam fazer analogia com a autobiografia. Alguns teóricos e críticos relacionam a autoficção com o romance em primeira pessoa. Assim, o que distingue a autobiografia da autoficção, segundo Alberca (2001), é o fato de que a primeira anuncia-se como verdadeira, isto é, é um relato que está comprometido com a “verdade”.

Não há dúvida de que a postura de Alberca ainda se encontra atrelada ao modelo proposto por Lejeune (1975). O que é curioso, pois, ao escrever o relato autobiográfico, o escritor faz uma seleção do que será ressaltado. É um processo de escolhas que indubitavelmente será permeado pela ficção, pois, na visão do espanhol Alberca, ao rememorar sua vida, o escritor perceberá que existem lacunas, assim preencherá os espaços vazios com a fabulação de experiências, uma vez que não existe forma de conseguir com que o passado venha à memória da mesma

forma como aconteceu. Nesse viés, os limites entre o que se quer verdadeiro e o que é ficção se entrelaçam e dão origem à autoficção.

O relato autoficcional encontra-se num “entre-lugar”. Para complementar essa noção, vale destacar o estudo de Nubia Jacques Hanciau (2003) acerca do conceito de “entre-lugar”. A autora diz que essa é uma zona fecunda, que reconfigura os limites entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e a multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e transpõem fronteiras, fazendo do mundo uma formação de “entre-lugares”. Hanciau ainda menciona que esses “entre-lugares” fornecem um campo de estratégias de subjetivação que dão início a novos signos de identidade e a postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade.

Dentro desse contexto, observa-se a ruptura das convenções e das práticas da escritura que rompem com o realismo, com o objetivo de abrir novos caminhos, os quais florescem da estrutura indefinível das fronteiras da cultura híbrida. No caminho entre-dois, a autoficção trabalha com formas de identidade, demonstrando uma relação íntima entre o autor e o resultado de sua produção discursiva. O relato autoficcional é um fenômeno literário e também uma estratégia de enunciação da alta modernidade, que escava e imerge nas questões do eu.

Por meio de um percurso histórico acerca da autoficção, a teórica Madeleine Ouellette-Michalska (2006) oferece uma visão da literatura de cunho confessional e enfatiza o desvendamento do eu. Assim, a quebequense pensa o gênero como uma ficção e volta o seu olhar para o sujeito.

Citando Ouellette-Michalska, Aimée G. Bolaños (2008) constata duas linhas de pensamento diferenciadas. A de Roland Barthes, Serge Doubrovsky e Alain Robbe-Grillet, que refletem acerca da autoficção como estratégia de linguagem e como ficção de identidade de simulacros, e a de Philippe Lejeune, Gérard Genette e Vincent Colonna, que avaliam a autoficção tendo como eixo norteador o pacto autobiográfico, isto é, pensam a questão autoficcional como um tipo de “mistura” da “verdade” autobiográfica e fabulação do eu. Dentro dessa proposição, a autoficção é

apontada como sendo de natureza multiforme, e o termo, além de ser visto como sedutor, é controverso.

Ouellette-Michalska (2006), ao examinar a autoficção no universo feminino, observa dois elementos importantes: a herança das mulheres que a praticam e o lugar que o corpo ocupa. Segundo ela, a literatura atualmente praticada por mulheres não pode ser reduzida a tema comum e um texto único. Trabalhando no ambiente doméstico, durante muito tempo, único lugar de expressão, a mulher só tinha acesso à cultura de maneira oculta. Assim, o seu íntimo era o seu lugar de domínio.

A autoficção pode ser encarada como uma espécie de oportunidade de a mulher exprimir os seus sentimentos, uma vez que trabalha com dois mundos, ou melhor, com dois meios, o meio real e o meio fictício. Dentro desse contexto, o escritor ou escritora pode escapar da imagem, por vezes, redutora que ele(a) possuía. A figura feminina se entrega ao jogo de máscaras e espelhos e às vezes ao jogo de massacre que ela toma menos como uma fuga e mais como uma experimentação existencial, em uma sociedade de espetáculo, em que a questão da imagem se torna problemática.

A fragilidade identitária pode consolidar a individualidade de si, numa atividade criativa que permite inscrever seu nome, sua fragilidade, suas faltas ou suas aspirações, em um código simbólico, podendo lhe dar voz e refúgio. Sua escritura permite que a figura feminina se coloque em uma estrutura de identidade em movimento cujos parâmetros escapam à imobilidade. A autoficção imprime às escrituras pessoais o caráter íntimo da voz. Assim, ela escapa à imobilidade das regras de identificação prescritas.

A escrita de si mostra que nunca se foi tão longe no âmbito da revelação do eu feminino. É o que Ouellette-Michalska comenta sobre a contribuição de Marguerite Duras (1984), no que concerne à autoficção, uma vez que é impossível não destacar uma escritora como Duras, pois se trata de um eu feminino que desvela sua vida de forma singular, aliando biografia e fabulação de si. Destaco que o viés escolhido pela teórica canadense é expressivo, pois coloca em voga a figura da mulher na autoficção, fato que não é comum entre os demais teóricos.

Aimée G. Bolaños (2008), ao analisar as reflexões de Simon Harel (2000), destaca que a autoficção configura-se como uma espécie de laboratório do eu, uma proposta de leitura precisa das diversas formas do projeto autoficcional. A autoficção, segundo as formulações de Harel, é uma forma pós-moderna que modifica a postura narrativa do sujeito analista e que renova os parâmetros de sua enunciação. Possui caráter inovador e dimensão híbrida.

A autoficção deve sua fortuna teórica a Serge Doubrovsky, pois foi ele que pretendeu modificar a forma tradicional da autobiografia. A atestação de ficcionalidade que reivindica o escritor é uma maneira de contestar a onipotência factual do discurso autobiográfico, utilizando a psicanálise de outra forma. Sua obra é considerada a primeira invenção, autoficção, explícita pelo autor. Nesse contexto, funciona como uma espécie de cura analítica. O autor testemunha a sua experiência analítica. A autoficção supõe colocar em jogo a escritura do segredo da análise para melhor oferecer a narração desenfreada.

Harel (2000) pensa o aspecto autoficcional como uma experiência de investir no lugar secreto que é a análise, além de sugerir uma narração verídica com ausência de testemunho. O texto autoficcional é prosaico, pois ele é preocupado com a materialidade da letra. O dispositivo autoficcional é transnarcisista, tanto que é colocado em relato da alteridade. É o coração de tal projeto de escritura. A escritura da autoficção se pretende testemunho de si para si mesmo, ou seja, um autotestemunho. O eu é ao mesmo tempo narrador e narratário. Conforme Harel, o gênero é censurado por muitos teóricos, mas ganha letra de nobreza se for acatado como expressão de um impasse. Sob o viés da psicanálise, a autoficção configura-se como espaço de contradição e de descoberta reveladora.

Bolaños (2008) considera relevante, dentro da concepção de Harel, que a autoficção invente uma narração transnarcisista – o prefixo trans, no que concerne à psicanálise, é definido, nesse contexto, como um espaço virtual de passagem que combina a psique do analista e do analisado na transferência e contratransferência, sendo que as posturas se alteram fundamentalmente na experiência transnarcisista. É um espaço virtual de autocontemplação em que floresce o processo criativo e tem

como seus agenciadores na literatura as figuras da ficção – autor, personagens, leitores – no ponto de vista transnarcisista ocorrem os processos criativos da autoficção de artistas.

O importante nas obras de natureza autoficcional é que falar de si mesmo pode ser uma forma de falar de todas as pessoas. É o que afirma o escritor francês Philippe Vilain (2005). Segundo ele não há imaginação pura. Escreve-se sempre a partir de uma experiência vivida, e em seu emprego e sua prática a autoficção não difere dos outros tipos de escrita, a não ser no que concerne ao plano teórico, pois o texto autoficcional possui uma autonomia e uma singularidade próprias que fazem com que se distinga dos outros gêneros contíguos, como a autobiografia, que se pretende relato que tem compromisso com a verdade, e o romance autobiográfico, em que o autor denomina-se com um nome de empréstimo.

A autoficção situa-se no entre-dois, uma vez que relata na primeira pessoa um fato verídico que pode ser alterado de acordo com o que a escrita necessitar. O que acontece é que o autor assume em sua identidade nominal todas as mudanças sem transferir a um personagem de empréstimo. Vilain defende a ideia de que os autores são habitados pelo espírito narcisista, pois segue os vestígios do egocentrismo.

O escritor francês assume uma postura de defesa da literatura de si e diz que, apesar de a autoficção ser objeto de crítica em alguns teóricos, ela é uma literatura de qualidade que debate questões universais. Esse tipo de escritura estabelece uma relação particular do eu com o si mesmo; a escritura é a forma pela qual é expressa a sua identidade, isto é, o discurso autoficcional é uma espécie de estratégia de representação do eu na alta modernidade.

Creio que traços da biografia dos autores em suas obras sempre geraram debates, uma vez que teóricos e críticos da literatura suspeitaram desse amálgama. Para Vilain (2005), por trás dessa pretensa postura narcisista, a literatura de si mesmo investiga a fundo as questões que permeiam o ser humano. A literatura, ao penetrar no individual, pode desvelar o coletivo, o que é comum ao todo, o cosmo. Sua proposta é de relevo, uma vez que retoma a questão do narcisismo, não de

maneira negativa, abordagem esta de alguns estudiosos da área. De forma inteligível Vilain aprofunda as questões dos escritores que não aspiram a encobrir o eu em seus relatos ficcionais.

Após esse breve panorama, enfatizo que cada teórico contribuiu efetivamente para os estudos da literatura de natureza autoficcional, e a partir de cada concepção acerca do fenômeno pode-se estabelecer um aporte teórico expressivo. Sobre o escritor e professor Serge Doubrovsky, aponto o seu livro *Fils* (1977) como marco da literatura de si mesmo e não há dúvida de que foi ele o primeiro a assumir seu texto como sendo autoficção. Corajoso, já que ao longo da pesquisa pude perceber que o gênero é rechaçado por muitos críticos e teóricos da literatura.

Outro estudioso de não menos importância é Vincent Colonna (2004), que demonstra serem a produção de textos autofictícios e a fabulação de si uma prática antiga encontrada no século II na obra de Lucien de Samosate. Colonna desenvolve quatro categorias de fabulação de si: a autoficção fantástica, a autoficção especular, a autoficção intrusiva e a autoficção biográfica.

Retomo para salientar o teórico do espanhol Alberca (1996), que mostra o “pacto ambíguo”, mistura entre pactos antitéticos, ou seja, do pacto autobiográfico, se descobre elementos que possam ser lidos como biográficos, e do pacto romanesco possui elementos inventados. Dos cruzamentos dessas duas variantes nasce o pacto ambíguo que estabelece relação íntima como o leitor que lerá a obra conforme melhor lhe aprouver.

A ideia defendida por Régine Robin (1997) é interessante, já que ela trabalha com as identidades do eu, isto é, com o processo de “autoengendramento”. Nesse viés Robin discute os outros que habitam o eu, ou seja, a experimentação do eu em metamorfosear-se em ser ficcional.

Madeleine Ouellette-Michalska (2006) ao falar da figura feminina enquanto escritora de autoficções. Dedicou um capítulo a examinar minuciosamente a configuração da escrita autoficcional no universo feminino. Nesse sentido, a autoficção é uma forma de enunciar o caráter íntimo da voz.

Harel (2000), com uma proposição complexa e embasada no aparato psicanalítico, faz sua leitura sobre a autoficção e apresenta o conceito inovador de “transnarcisismo”. Na concepção do teórico, autoficção apresenta-se como um espaço virtual de autocontemplação que permite a escritura de si para si mesmo.

A noção proposta por Vilain (2005) torna-se essencial no momento em que retoma o mito de Narciso e em sua defesa diz que existem escritores que pretendem se mostrar em suas obras, ou seja, a literatura de si mesmo possibilita as descobertas acerca do ser humano. O estudioso proclama: “Narciso somos todos nós”. Partindo do princípio de que basicamente todo ser humano tem uma veia narcisista, diz:

Num debate recente, Philippe Lejeune, o autor de *Le pacte autobiographique*, explicava com muito humor que o narcisismo agiria um pouco à maneira do colesterol: existe um bom e um ruim. É exatamente isso. Ao menos duas formas de narcisismo são constituintes do ser: o vital que é fundamentalmente a estima de si, o outro mórbido ou nocivo (VILAIN, 2007, p. 5).

Portanto, nesse contexto, do não-mascaramento do escritor, a autoficção emerge como espaço de descoberta e contemplação do eu, pois demonstra a forma de representação desse ser. Assim, pode ser entendida como uma maneira pela qual o sujeito é revelado e ocultado ao mesmo tempo, isto é, nesse processo de fazer-se e desfazer-se. Dessa forma o eu/autor da alta modernidade declara que pode inventar-se a partir do ato da escritura.

1.2 – Poética da autoficção: seus componentes

Tudo que aqui se diz deve ser considerado como dito por um personagem de romance.

Roland Barthes. *RB por RB*

Atualmente tem-se observado grande produção de relatos que colocam o sujeito-autor em posição de destaque. Esses relatos são denominados por alguns

teóricos como escritura de si, escritura do eu ou autoficção. A autoficção nasce como uma forma em que o eu/autor tem de criar uma existência e propor um debate acerca do próprio ser humano e do mundo no qual se insere. Saliento que estamos vivendo o *boom* dos relatos do íntimo, todavia não se trata de um gênero novo. Escritores como Fernando Pessoa, Lima Barreto, Henry Miller, Marcel Proust já se debruçavam na literatura de si mesmo.

As primeiras leituras que fiz acerca da autoficção, além de me instigarem a tentar desvendar esse tema tão polêmico, uma vez que sugere uma existência e demonstra a relação íntima entre traços do eu-autoral e o enunciado narrativo, me apontaram dois caminhos: ou enveredava por entender a autoficção como gênero híbrido que combina elementos autobiográficos com elementos ficcionais ou defenderia a autoficção como ficção, uma forma que o eu-autor tem de se inventar, isto é, de projetar-se nas obras. Assim, considero a autoficção como uma literatura que procura investigar o eu, tentando desvelar as inquietações e enigmas que demonstra o ser humano da alta modernidade.

Entendo a autoficção como estratégia discursiva e me inclino a crer que esse fenômeno, como o próprio terno alude, implica uma ficção de si mesmo, pois ao elaborar-se ficcionalmente, o autor desenvolve um processo de aprofundamento do seu eu, exprimindo, portanto, a sua subjetividade. Nesse espaço de projeção do eu/sujeito/autor não importa analisar o verificável real, mas sim o ser e o mundo ficcional que está se construindo.

A autoficção permite um jogo, uma espécie de experimentação do eu, em que ele se revela e oculta de forma lúdica e ao mesmo tempo filosófica, utilizando-se da fabulação de si. Ao tecer e destecer o eu/autor e o mundo, observo um campo com várias possibilidades em que o eu ficcionalizado possui autonomia para manipular esse cosmo que possui uma lógica interna e uma estrutura própria. A construção ficcional, ou seja, a escritura fala por si.

O autor (entidade textual) existe enquanto ser discursivo, isto é, enquanto escritura. A escritura do eu, ou como os teóricos e críticos europeus denominam a escritura de si, além de revelar o eu/indivíduo (microcosmo) desvela o coletivo

(macrocosmo), pois ao colocar em foco o eu se tem a oportunidade de experimentar o outro que habita o eu e, por conseguinte os vários outros que residem no eu mesmo.

No tratamento da autoficção como ficção, o autor tem liberdade para transformar o seu eu e a sua visão de mundo. A narrativa autoficcional surge como uma experiência da tendência criativa do autor. O eu/autor simula uma nova existência numa espécie de lugar em que o eu se estabiliza e desestabiliza num jogo contínuo, se conhece e desconhece. Dessa forma, ele tece e destece o fio da vida que projeta.

Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento⁷ (SAER, 2004, p.11).

O relato autoficcional possibilita uma reflexão de cunho filosófico sobre o eu que suscita as questões abordadas por Platão, “conhece-te a ti mesmo” e sem dúvida refere os enigmas que perpassam a criação literária, isto é, a autocriação. Ao trabalhar com a questão de “conhecer a si mesmo”, a autoficção possibilita uma forma de colocar em pauta a questão identitária e as discussões que circundam esse tema, pois a partir do conhecimento de si torna-se mais acessível desvelar o que tange ao outro. Ao considerar as narrativas autoficcionais como ficção, creio que elas expressam através da escritura os “visitantes do eu” que povoam a identidade do eu/autor.

Voltando às considerações de Juan Saer (2004), vale destacar que o autor pensa a ficção como algo que não dá as costas à suposta realidade objetiva, pelo contrário, submerge em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em saber de antemão como esta realidade está feita. Outro aspecto a ser destacado das ideias do teórico é que a ficção não tem como pretensão ser lida como verdade: seu destino é ser aceita como ficção. O mundo ficcional sustenta-se por si só e assim não necessita de vínculo nem com o verdadeiro nem como o falso,

⁷ “Mas que ninguém se confunda: não se escrevem ficções para sofismar, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que exige o tratamento da ‘verdade’, mas sim justamente para pôr em evidência o carácter complexo do qual o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento” (tradução SC).

é um mundo paralelo. Nessa linha de pensamento em que autoficção também se insere, o que importa são as estratégias discursivas de que o eu/autor se valeu para se projetar no texto.

Na ficção de si mesmo existe intencionalidade por parte do eu/autor de colocar em pauta a sua figura, intenção controversa que tem sido repreendida pelos críticos e teóricos da literatura. A questão autoral sempre foi alvo de discussões. É de se ressaltar que o eu/autor da autoficção não trabalha com o ser de carne e osso, mas sim uma projeção fictícia dele mesmo. Nesse mundo paralelo que não toca o real nem o falso, que possui uma lógica própria, a autoficção é um lugar de auto-reflexão do eu-autor e do processo criativo de sua arte.

La práctica autoficcional implica modificaciones en la postura enunciativa y renueva los parámetros de la autobiográfica al asumir, con todas sus implicaciones, el carácter ficcional del enunciado, concediéndole protagonismo al acto discursivo y a la palabra. Mudan las voces codificadas por la narratología y son cuestionadas sus figuras canónicas, principalmente el autor, lo que genera una productiva incertidumbre, rearticuladora de tiempos e identidades narrativas. El sujeto que se narrativiza y narra una historia, que se autocaracteriza en su recorrido vital y creativo, que se perspectiviza en cronotopos múltiples, que juega con los reflejos de su ser, marca un punto de giro en las actuales prácticas, después de los precipitados anuncios del fin de los relatos de la subjetividad⁸. (BOLAÑOS, 2008, p. 90)

Ao entender a autoficção pelo viés ficcional, acredito que a obra dessa natureza é uma expressão não só do indivíduo que se projetou, mas também da humanidade. A magia da escritura se complementa exatamente no momento da leitura, pois nesse jogo de esconde-e-revela, esse processo surge como um momento de transcendência; o leitor perspicaz não está preocupado em desenvolver uma pesquisa bioantropológica, ou seja, não se limita a escavar até encontrar elementos de cunho biográfico.

⁸ "A prática autoficcional implica modificações na postura enunciativa e renova os parâmetros da autobiografia ao assumir, com todas as suas implicações, o caráter autoficcional do enunciado, concedendo-lhe protagonismo ao ato discursivo e à palavra. Mudam as vozes codificadas pela narratologia e são questionadas suas figuras canônicas, principalmente o autor, o que gera uma produtiva incerteza, rearticuladora de tempos e identidades narrativas. O sujeito que se narrativiza e narra uma história, que se autocaracteriza em seu percurso vital e criativo, que se perspectiviza em cronotopos múltiplos, que joga com os reflexos do seu ser, marca um ponto de giro nas práticas atuais, depois dos precipitados anúncios do fim dos relatos da subjetividade" (tradução SC).

O fascinante da obra autoficcional pode relacionado às palavras expressas através do eu-lírico do poeta português Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor”. A palavra poética configura a representação por meio de projetar-se, e é através da escritura que o eu-autor recria a sua imagem. O autor (entidade textual) é a escritura e vice-versa. Nesse sentido,

A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda a arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. Mas o que a distingue das outras formas de narrativa é que ela é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório. A ficção não permite fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, reinterpretar, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade (COUTINHO, 1978, p. 31).

Assim como Coutinho, penso a ficção como criação do artista. Sendo assim, a autoficção está impregnada do mesmo espírito; enquanto ficção de si mesmo. É produto do “laboratório do eu” do artista, pois se configura como experiência autocriativa da arte. Nesse espaço experimental, de autocriação, de descobertas e ocultações em que o texto autoficcional problematiza e denuncia as mais variadas questões que permeiam a atividade poética e o ser artista, me inclino a pensar que ao ver a sua imagem projetada o eu-autor sugere uma nova existência. Assim, a autoficção é uma ficção de si e, como o próprio termo indica, não está obrigada a nenhum acordo com os moldes tradicionais da autobiografia.

Pensar hoje na “volta da figura do autor” e que não existe texto autobiográfico e sim autoficcional, ainda é bastante complicado para teóricos e críticos da literatura. A autoficção, além de ser uma forma pela qual o sujeito reflete sobre si mesmo, possibilitou a abertura para novos caminhos para pensar o ser humano. Creio que não existam limites para a narrativa autoficcional. A elaboração intelectual desse tipo de narrativa não está calcada em estabelecer elementos que sejam passíveis de verificação, muito pelo contrário, a autoficção concorre para a dissolução das reflexões predefinidas acerca do eu, pois através das palavras, isto é, da escritura, o eu-autor produz uma narrativa única, em que sua identidade multiplica-se, transforma-se com o intuito de achar-se ou de se perder de vez. Nesse sentido, da

criação de uma nova existência, diz Vila-Matas:

Después de todo me dedico a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas me enmascaro día tras día. En realidad, no escribo para conocerme a mi mismo sino para esconderme cada vez más. Y si firmo con ese nombre que me han dicho que es el mío es sólo porque, como decía mi amigo Paco Monge, no hay mejor seudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio⁹ (2002, p. 24).

Habitado por múltiplos outros eus, o autor experimenta esse fenômeno que é revelado no relato autoficcional. De referencial, muitas das vezes, somente o nome. Desaparece o autor (carne e osso) e emerge a figura autoral enquanto escritura. A narrativa autofictícia propicia estudar o eu sob diferentes aspectos, na sua complexidade e volubilidade. Será que a autoficção pode ser compreendida também como símbolo das questões que envolvem a identidade? Suponho que sim, pois no ambiente ficcional configura uma nova identidade, isto é, fabula uma ou mais existências. Além de a narrativa autoficcional colocar em questão o eu/autor projetado ficcionalmente, ela cria um meio favorável para a reverência do próprio labor poético.

Dessa forma, o eu-autor questiona sobre si mesmo e sua obra. Salienta o seu papel enquanto artista, aquele que é ao mesmo produz e é produzido pela escritura. Segundo Barthes: “tudo que aqui se diz deve ser considerado como dito por um personagem de romance” (2003, p.129). O pensamento de Barthes é significativo, uma vez que, sendo personagem, tudo que fora mencionado por ele é ficção e não tem compromisso com a “verdade”.

Outra questão relevante para o francês está na multiplicidade dos seus eus, expressos em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, cujas denominações são RB, Roland Barthes e o próprio eu. Nesse lugar ficcional, permite-se um jogo de

⁹ “Depois de tudo me dedico às ficções e sobretudo às autoficções, e graças a elas me mascaro dia após dia. Em realidade, não escrevo para conhecer a mim mesmo, mas sim para me esconder cada vez mais. E se assino com este nome que está dito e que é meu é só porque, como dizia meu amigo Paco Monge, não há melhor pseudônimo ou forma de se ocultar do que assinar com o nome próprio” (tradução SC).

articular e desarticular o eu, ou melhor, os vários “visitantes do eu”. Falando desse espaço ficcional, vale retomar as ideias de Saer:

Pero a ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino una condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata¹⁰ (2004, p.12)

Nesse ponto de vista, o texto literário, neste caso o autoficcional, cumpre, além de seu papel estético, a função de transcendência do sujeito-autor e, por conseguinte, do leitor, que, ao penetrar naquele novo cosmo, experimenta o conhecimento de si mesmo e do outro. A autoficção trabalha com a capacidade inventiva do sujeito-autor e de forma consciente o autor joga com as várias identidades que habitam o seu eu.

El dispositivo de la autoficción se abre al reflejo de sí para sí, también de sí para el otro como convergencia y diálogo. Crea un espacio de encuentro y revelación, intersubjetivo y transnarcisista por su explícita dimensión comunicativa escritural, donde acontecen las indagaciones identitarias¹¹ (BOLAÑOS, 2008, p. 90).

O eu-autor estimula uma nova mirada, um novo olhar sobre si mesmo. Sem intenção de me ocupar de conceitos de cunho psicanalítico, não posso deixar de referenciar Jacques Lacan (1901-1981), uma vez que sua abordagem trabalha com a projeção do sujeito que surge como imagem virtual de si, num espaço de autoconhecimento. Nessa projeção de si, o eu-autor torna-se uma elaboração mítica de si. Utilizando a metáfora do espelho, penso que a autoficção é como olhar o próprio reflexo: sabe-se que a imagem projetada faz parte de outra dimensão.

¹⁰ “Mas a ficção não exige ser acreditada enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas uma condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita como tal, se compreenderá que a ficção não é uma exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (tradução SC).

¹¹ “O dispositivo da autoficção se abre ao reflexo de si para si, também de si para o outro como convergência e diálogo. Cria um espaço de encontro e revelação, intersubjetivo e transnarcisista por sua explícita dimensão comunicativa escritural, onde acontecem as indagações identitárias” (tradução SC).

O autor se vê, contempla-se e esse reflexo implica um momento de representação do sujeito. Assim, o que está em frente ao espelho não é a essência do ser e sim uma representação, um olhar de si para si mesmo. Sob essa concepção, a linguagem surge como a representação do reflexo do espelho. O sujeito/autor é pura linguagem e é através dela que ele se exprime enquanto ser individual.

Defendo a perspectiva de que a narrativa autoficcional deve ser interpretada como um romance, já que se ocupa com uma elaboração mítica da figura do autor. Alguns pesquisadores pensam que autoficção constitui uma manifestação excessiva de narcisismo, uma vez que o autor fabula o seu próprio eu. Acredito que a autoficção seja de natureza narcisista, mas como uma circunstância de prática poética que possibilita entranhar na composição do indivíduo como ser feito de linguagem. E essa escrita de si desponta num espaço de transnarcisismo (Harel, 2000, p. 27), em que o eu-autor narra de si para si mesmo, numa espécie de autoanálise, por isso é um lugar de descobertas e contradições.

A autoficção não é apenas uma nova taxonomia como consideram críticos e teóricos da literatura: é um novo conceito de perceber os relatos íntimos do eu. O gênero abre caminho para uma nova leitura acerca da enunciação. Consiste numa espécie de relato em que o “eu” representa a si mesmo, num determinado espaço ficcional.

2 – UMA LEITURA DE *SECRETA MIRADA*

2.1 – Lya Luft, “senhora absoluta de um universo”¹²

*O poema abre suas câmaras de sombra:
é o tempo secreto.
Vai brotar agora mesmo a palavra exata,
a chave da minha ideia,
a moldura de minha alma desencontrada.
Não sei a forma das palavras
Nem ritmo dos sons, mas o que tenho a dizer
quer nascer de mim e se retorcer.*

*Sento-me diante do silêncio
como junto de meus mais belos sonhos:
meus pés, minhas mãos, os meus cabelos
estão enredados nessa teia.
Quero sair, repousar e esquecer.*

*Mas o poema insiste
com a estranha sedução de minha infância.*

Lya Luft. *Secreta mirada*

Filha do advogado de grandes empresas de fumo e juiz Arthur Germano Fett; Lya Luft nasceu no dia 15 de setembro de 1938, em Santa Cruz do Sul, cidade de colonização alemã. Teve uma infância muito peculiar, rodeada de livros e sempre muito protegida por seus pais. De família de ascendência alemã, a escritora sempre teve fluência nas línguas alemã e inglesa. Com apenas onze anos, a menina decorava poemas de Goethe e Schiller. Sobre a influência da cultura alemã, Lya Luft diz que: “Essa é a parte que eu agradeço. Havia uma literatura alemã, francesa, italiana enorme na minha casa, além de brasileira e portuguesa. Li muito literatura alemã”.¹³

¹² Caio Fernando Abreu, em artigo (*O Estado de S. Paulo*, 2 jun. 1987).

¹³ Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1437528,00.html>>. Acesso em: 18 out. 2008.

Aos 21 anos, Lya conheceu Celso Pedro Luft, que era irmão marista. Celso abandonou a vida sacerdotal e em 1963 casaram-se. Dessa união tiveram três filhos Suzana (1965), André (1966) e Eduardo (1969). Separada de Luft, passou a viver com o psicanalista Hélio Pellegrino, que faleceu em 1988. No ano de 1992, a autora e Celso Luft se reconciliaram e ficaram casados até 1995, ano em que faleceu o gramático. Atualmente Lya Luft, aos 70 anos, está casada com o engenheiro carioca Vicente Britto Pereira.

A ficcionista começou a desenvolver sua carreira nos anos 60. Publicava suas crônicas semanalmente no *Correio do Povo* e fazia traduções de literatura alemã e inglesa. Formada em Pedagogia e Letras Anglo-Germânicas, possui mestrado em Literatura Brasileira e Linguística Aplicada, mas optou por abandonar a vida acadêmica e dedicar-se à vida de escritora. Empenhou-se em trasladar para a língua portuguesa obras de autores de renome, como Rainer Maria Rilke, Günter Grass, Thomas Mann, Doris Lessing, Virginia Woolf, Harald Weinrich, e foi vertendo a obra desse escritor para o português que Lya Luft recebeu o prêmio da União Latina como a melhor tradução do ano de 2001.

No que diz respeito às traduções, em entrevista para o jornal *Zero Hora/Caderno Cultura* (2008), ela considera que o processo de traduzir seja complicado, já que se debate muito acerca da originalidade do texto:

Sempre tive muitos dilemas. E sempre tentei imaginar mesmo quando não tinha livros meus traduzidos – depois passei para o outro lado do balcão e passei a entender melhor – como é que aquele meu colega, aquele cara vivo ou morto gostaria que eu aproximasse o texto dele do leitor brasileiro. De forma mais natural, não daquele troço que tu lê e vê que é traduzido, mas algo que fluísse, e isso é muito difícil. Então acho que nem se pode fazer um carnaval em cima do texto alheio, eu sou contra a recriação, nem você pode ser fiel demais senão fica aquela tradução dura, chata (LUFT, 2008, p. 4).

Obviamente, sendo leitora, Lya Luft sofreu influência desses escritores. A respeito Rilke ela admite:

É um autor que leio sempre. Tenho uma edição de poemas em papel de seda que meu pai me deu quando eu era adolescente. Uma coisa que agrada tão imensamente por tanto tempo tem a ver com uma afinidade. É a coisa do “belo sinistro”, o que tem muito a ver com a minha literatura. Tem muito a ver, também, com o “belo sinistro” dos contos de fada. Não quer dizer que Rilke tem a ver com os contos de fada. Os contos de fadas nórdicos são todos belos e terríveis. Os personagens sofrem muito, todo o mundo tem que pagar um preço horrível para ser feliz. Aquela coisa que é bonita, mas também meio ameaçadora. Tem um pouco desse “belo sinistro” em Rilke, também, e tem muito na minha literatura. Fecha uma coisa dele comigo que eu gosto imensamente.¹⁴

Ainda na década de 60, publica *Canções de limiar* (1964) obra que contém poemas reunidos e ganhou o prêmio do Instituto Estadual do Livro. Na década seguinte publicou *Flauta doce* (1972). Em 1976, enviou contos para Pedro Paulo Sena Madureira, então editor da Nova Fronteira. Pedro Paulo disse que os contos podiam ser publicados, todavia recomendava que Lya escrevesse um romance. Dois anos depois, publicou *Matéria do cotidiano* (1978), um livro de contos.

De acordo com Maria da Glória Bordini (1984), o período dos anos 80 foi fecundo para os escritores, e é nesse bom momento da literatura produzida no Brasil que Lya Luft ganha destaque falando das questões humanas. A década de 80 é um período produtivo para escritora. Ela lança o romance *As parceiras* (1980), que desenvolve a temática do jogo da vida e da morte como parceiras.

É uma imagem da vida que engloba também a morte, pois a morte não é senão a outra face da vida. A vida é mostrada como um jogo de azar, de tal forma que ganhar no jogo da vida depende mais de sorte do que de cálculo. É nessa representação do jogo de xadrez que se vão inserindo os jogos miméticos, de representação social, nos quais a mulher desempenha papéis que a sociedade patriarcal lhe destinou (COSTA, 1996, p. 25).

No ano seguinte publica *A asa esquerda do anjo* (1981) que já demonstrava como se delinearía o universo luftiano, repleto de imagens que causam estranheza e ao mesmo tempo fascínio ao leitor. A protagonista vive uma condição de dualidade, não sabe a qual das culturas pertence. Lya Luft discute a bastardia.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1437528,00.html>>. Acesso em: 23 fev. 2007

Depois veio *Reunião de Família* (1982), que contempla temáticas que perpassam toda a obra da autora, ou seja, todos os mistérios que circundam a existência, a vida, o amor, a morte e a complexidade que envolve o ser humano. Em *O quarto fechado* (1984), vida e morte estabelecem um duelo em um espaço estranho e complexo em que as personagens se questionam o tempo todo. Essa obra foi publicada também nos Estados Unidos, sob o título *The island of the dead*.

Não há dúvida de que a o ato de olhar para si, refletir sobre a vida percorrerá toda a obra luftiana. *Mulher no palco* (1984) também se encontra nesse viés; é um livro composto de poemas em que a escritora pensa e coloca em pauta o ser/mulher/artista como tecelã literária.

Tirando a máscara, a *Mulher no palco* revela seu avesso, seu rosto, seu corpo transformado em linguagem. Mais ainda: revela o encontro com a palavra do desejo, negada e reprimida, o porquê dos desvios e deslocamentos. Aí é possível o leitor reconhecer a pátina da dor e não do tempo e a conversão do silêncio feminino em linguagem (COSTA, 1996, p. 181).

Vale salientar que Lya Luft em *Mulher no palco* (1984) estabelece uma conexão consigo mesma e com a sua produção artística. A linguagem é um espaço de encontros e desencontros com o eu da mulher artista, um lugar de reflexão, de análise. Nesse sentido,

A trajetória dos poemas de *Mulher no palco* é de desmascaramento do fingimento artístico. O leitor vai gradativamente vendo esta mulher desnudar-se, revelar-se no seu espaço de representação – palco – a grande metáfora da escritura: lugar onde essa mulher esconde e revela o jogo da linguagem (COSTA, 1996, p. 168).

O romance *Exílio* (1987) de natureza ainda mais complexa, uma vez que narra os dramas pessoais de uma mulher cuja mãe se matou. “É uma narrativa densa e rica de histórias do desejo feminino reprimido e de suas interdições, curiosamente embaralhada com brinquedos, fantasias, sonhos e delírios, onde se enlaçam o jogo do brinquedo e o jogo da criação” (COSTA, 1996, p. 120).

O lado fatal (1989), um livro de poemas, trata do assombro da perda do ser amado. A crítica literária menciona que essa obra é dedicada ao segundo marido, Hélio Pellegrini.

Na década seguinte, Lya Luft publica *A sentinela* (1994), obra que expõe os conflitos familiares e as relações humanas problemáticas. A autora traça através de diálogos e situações encontradas na narrativa o drama de uma mulher educada dentro de rígidos padrões, um ser humano que procura as respostas através da análise de sua vida a partir de ações e pensamentos passados. Ela insere a protagonista num mundo decadente e compõe um universo assinalado pela loucura e pela morte.

O ponto cego (1999) não foge dessa mesma temática de viver um drama, porém é narrado por uma criança, o que o diferencia dentro da obra da autora. Aspecto notável dessa obra é que outras personagens de histórias diferenciadas povoam a narrativa, ou melhor, passeiam pelo texto.

Mas a obra agraciada com o prêmio de originalidade pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) foi *O rio do meio* (1996). O texto possui um tom forte de reflexão. Dentro da mesma perspectiva interior do desnudamento da mulher/escritora, da vida e do amor, é publicada a obra *Secreta mirada* (1997). Tanto *O rio do meio* como *Secreta mirada* são obras diferenciadas do âmbito geral, pois promovem um olhar da autora enquanto entidade textual sobre a vida. Elas possuem uma conexão direta, já que demarcam a auto-reflexividade no mundo luftiano.

Em *O rio do meio*, a escritora fala sobre sua produção artística: “Minha literatura não emerge das águas tranquilas: fala das minhas perplexidades enquanto ser humano; escorre de fendas onde se move algo que, inalcançável, me desafia. Escrevo quase sempre sobre o que eu não sei” (13-14). Em ambas as obras, Lya Luft se coloca no “palco”: ela é a protagonista da própria vida, ali estão os seus amores, anseios, desejos, constatações, questionamentos. A autora se projeta para ficção, se põe em cena. Ela é uma elaboração performática, se representa, atua

para o público, o leitor. A escritora desvela a si mesma e a sua vida, veste e despe as máscaras do eu.

Sou dos que escrevem como quem assobia no escuro: falando do que me deslumbra ou assusta desde criança, dialogando com o fascinante – às vezes trevoso – que espreita sobre o nosso ombro nas atividades mais cotidianas. Fazer ficções é, para mim, vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo, misturados com minha imagem refletida na superfície (LUFT, 1996, p. 13).

A autora publicou também *Histórias do tempo* (2000), em que trabalha com as identidades do eu, isto é, a narradora possui duas personalidades. Nesse livro, Lya Luft se debruça no aspecto do duplo que concerne ao ser humano.

Mar de dentro (2002) é um livro de memórias da infância da escritora. Em entrevista a *Zero Hora/Caderno de Cultura* (2008), a autora diz que quem quiser entender um pouco de sua obra deve ler esse livro. Nessa narrativa a romancista traz novamente à memória as suas próprias histórias, um mergulho na sua infância.

Sinto-me um pouco intrusa vasculhando a minha infância. Não quero perturbar aquela menina no seu ofício de sonhar. Não a quero sobressaltar quando se abre para o mundo que tão intensamente adivinha, nem interromper sua risada quando acha graça de algo que ninguém mais percebeu (LUFT, 2002, p. 13).

Sem dúvida, *Perdas e ganhos* (2003) é a obra que tem menos prestígio junto à crítica. Foi um livro que obteve grande vendagem no ano em que foi publicado. Nele, a autora estabelece um contato íntimo com o leitor, oferece seu ponto de vista sobre a experiência de envelhecer, o que é a maturidade, e ainda volta às questões que envolvem a morte, ou seja, revela aspectos inerentes à vida. O sucesso do livro está no simples fato do “contar” experiências, fracassos, de falar em superação. Atualmente essas obras são bastante consumidas pelo público leitor, pois existe um grande fenômeno de vendagem de livros de relatos do íntimo e da sobrevivência nos percalços da vida.

Enveredando para a literatura infantil, Lya Luft lança *Histórias de bruxa boa* (2004) e surpreende o leitor ao trazer a temática da morte para esse universo. No

mesmo ano a autora divulga o seu livro *Pensar é transgredir* (2004), crônicas em que reflete sobre a mulher e o mundo que ela se insere. É uma reflexão, principalmente sobre a vida.

Sobretudo, escrevo sobre essa busca de sentido que imprime em nós sua marca desde o primeiro instante: esse tatear como num fundo d'água onde nossos dedos deparam com um rosto, sim, este me poderá entender, sim, por aqui vai o meu destino... Mas as dissonâncias se sobrepõem, e no fundo de cada um de nós existe o medo, a inquietação, a consciência da morte, do talvez-nada. De outro lado, muitas vezes prevalece a solidariedade, o entendimento, a generosidade interior: podemos não ser amargos, podemos não ficar isolados, podemos nos humanizar mais. E disso também falamos, nós os escritores.¹⁵

Em *Para não dizer adeus* (2005) acontece um retorno da escritora à poesia. Ela pensa sobre solidão, desencontro, amor, morte, mistério, responsabilidade nas escolhas e destino. Sempre questionando e meditando acerca do universo dual em que o ser humano se encontra.

Um ano depois Lya Luft torna público outro livro de crônicas, intitulado *Em outras palavras* (2006), que reúne 54 artigos escritos desde 2004 na coluna “Ponto de vista” da revista *Veja*. As crônicas abordam o cotidiano, a cultura, a política, as problemáticas humanas. Ela mostra a sua leitura da vida: “Os artigos são muitas vezes auto-referentes o que aproxima o leitor, faz pensar, acertadamente, o quanto somos, embora diversos, tão parecidos” (LUFT, 2006, p. 12).

Três anos após a sua estréia na literatura infantil, a escritora lança *A volta da bruxa boa* (2007). A última obra publicada é *O silêncio dos amantes* (2008), livro de contos que marca a volta da escritora à ficção. A ficcionista desvela seus temas preferidos, os conflitos familiares, os relacionamentos humanos, o amor. O leitor tem a impressão que está revisitando os outros livros. Existem ecos das outras personagens dos livros anteriores. É uma obra densa que desperta sensações e lembranças.

A ficção da mulher artista é dotada de um tom intimista, uma vez que propõe ao leitor penetrar em um cosmo das relações humanas. A autora sul-rio-grandense,

¹⁵ Disponível em: http://www.klickescritores.com.br/lya_.htm Acesso em: 19 de outubro de 2008.

diferentemente de uma grande massa de escritores gaúchos que trata dos pampas, embarca em uma viagem por temas universais: amor, morte, conflitos, medos, solidão, incomunicabilidade, relações, perdas. Desse modo, a obra desvela o micro e o macrocosmo – micro, no sentido de chegar ao íntimo da natureza humana, e macro, na maneira com que exprime o comportamento desse ser dentro do seu mundo. Lya Luft expressa o grito desesperado das personagens da contemporaneidade, seres conflitantes, inseguros e de certo modo isolados no e pelo seu drama pessoal.

Assim, através de sua ficção, ela é capaz de atingir o pensamento mais profundo do eu e mais ainda, torna favorável o ambiente para a reflexão do leitor sobre si mesmo. As personagens luftianas sofrem uma experiência trágica, ou melhor, dramática que é própria da esfera humana. Vivem, portanto, um embate individual. Encontram-se fadadas à solidão. Elas buscam explicar suas vidas, suas almas.

Lya Luft também centraliza suas novelas *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982) e *O Quarto fechado* (1984) a um momento de crise. A morte de um ente querido, o esgotamento de uma relação amorosa, a retomada de laços familiares por muito tempo relaxados são o pretexto para as personagens que vivem estes eventos passarem por situações-limite, cujos resultados são também radicais: a revisão da própria história e a descoberta do eu profundo, até então encoberto pela máscara social e pelos resultados de uma formação rígida e autocrática (ZILBERMAN, 2007, p. 27).

O universo luftiano é instigante ao ocupar-se com as zonas emocionais mais conflitivas e contraditórias do ser. Há uma tendência de escavar a alma, de adentrar nos lugares proibidos, de tentar compreender o mistério que é a natureza humana. Cada romance tem a sua peculiaridade, mas todos possuem o mesmo fio condutor: a complexidade das relações do eu com os outros e a multiplicidade dos eus que habitam o eu-mesmo. Toda a obra da escritora possui uma dialética do sujeito consigo mesmo e com o mundo.

A obra de Lya Luft é hoje um ponto de referência nos estudos de literatura feminina, pelo que representa de questionamento da questão feminina. Situa-se na linhagem clariciana, numa relação paradigmática, pela afinidade com a sondagem introspectiva, com o questionamento da condição feminina e com a linguagem “como o

elemento gerador e com a linguagem, como matéria-prima” da criação literária (COSTA, 1996, p.15).

Lya Luft passeia pelo espaço simbólico, sua literatura convida o leitor a embarcar em uma viagem pelas camadas obscuras da mente das personagens. Ela transita no universo humano. A sua obra transcende o cosmo da mulher no momento em que aborda as relações entre os indivíduos, as perdas, a solidão, o amor, os sentimentos que são comuns a ambos os sexos. Sua narrativa é tocante e reflexiva.

As personagens femininas são flagradas num determinado momento de sua trajetória: o momento em que o mundo, carecendo de sentido, se esvazia sob a ótica feminina. Lya Luft constrói em suas obras um mundo decadente que se desagrega e se desmancha, compondo um universo feminino marcado pela loucura, pela doença e pela morte; o jogo e o grotesco, o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras, desvendando os absurdos de uma sociedade repressora e injusta, em que a mulher é o “lado esquerdo”, que fica sempre à margem da sociedade.¹⁶

Lya Luft vislumbra as imagens insólitas da psique das personagens, mergulha no âmago do ser; explora a dicotomia maniqueísta, o espírito contraditório do sujeito. Sua obra é habitada por espectros, fantasmas da infância, da adolescência, da maturidade, da vida e da morte.

Ao longo da obra de Lya Luft, a mulher está em cena, num jogo de representação social que resulta num ambiente tenso, onde as jogadas armadas pela cultura fazem dela uma peça de azar no jogo, o lado esquerdo, o lado fraco. Ganhar no jogo da vida para as protagonistas luftianas significa um encontro com a linguagem, que é também um encontro com a identidade (COSTA, 1996, p. 20).

No discurso luftiano está a representação dos eus das personagens – elas falam de si, dos dramas que vivem ou já viveram. Suas protagonistas constroem e desconstroem identidades. O sujeito ficcional de Lya Luft vivencia um momento de crise que é expresso pela linguagem simbólica. Em contato com o texto da

¹⁶ TEIXEIRA, Níncia C. R. B. Disponível em: <http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/materias07_part2.htm>. Acesso em: 26 out. 2008.

romancista, o leitor é chamado para um momento de meditação. A linguagem de Lya Luft é relevante no sentido contemplar a parte mais pura do íntimo, o inconsciente.

A linguagem vai-se revelando, ao longo da obra de Lya Luft, como a única forma de salvação possível para as protagonistas; é o seu encontro com a vida e com a própria identidade, contendo, implicitamente, uma ruptura com o espaço doméstico e abrindo um acesso ao espaço público do homem (COSTA, 1996, p. 14).

O eixo temático luftiano é rico no que concerne à exploração do sujeito em relação consigo e com o mundo. Vários elementos são evocados no decorrer do seu trabalho literário; um dos mais recorrentes é a morte, até mesmo nos livros destinados ao público infantil. A morte é apresentada em diversas formas. Muitas vezes, surge como metáfora da solidão. As personagens estão cercadas por pessoas, todavia não conseguem se comunicar – é como se elas morressem de alguma forma. Estão fadadas ao silêncio. Vale ressaltar como um símbolo presente, pois é através dela que é fechado o ciclo vital e é ela quem carrega a força dramática do eu das personagens. A questão da morte está envolta em uma atmosfera de mistério e ao mesmo tempo fascínio, servindo como intensa substância composicional da matéria narrativa. A morte é o núcleo e as ramificações que compõe esse tecido são: o isolamento, o silêncio, a perda e a incomunicabilidade. Sobre a morte, ela diz:

Não sei, saberemos depois de estarmos nela. Acho que ela é tão natural como a vida. Mas nunca estamos preparados. A grande fragilidade humana é exatamente esta. Estamos pouco preparados para as coisas naturais. A civilização nos tornou seres pouco naturais. A educação, a civilização são cortes da natureza. A gente está se afastando da natureza. Você deixa de ser um animal puro, quando se educa, se sofisticada, se intelectualiza. E este afastamento da natureza traz aquilo que Freud chamou de mal-estar da civilização. E nisso está inserida a questão da morte, que para nós é estranha porque não somos naturais.¹⁷

Grande parte das protagonistas da narrativa sofreram notáveis perdas. Os símbolos, no contexto luftiano, ajudam na construção do painel de figuras enigmáticas. Existe um eterno jogo entre as personagens. Elas jogam entre si

¹⁷ VALENZUELA, Stella Máris, 2005. Disponível em: www.brazil-brasil.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=285. Acesso em: 19 nov. 2008.

mesmas e em relação às suas vidas. Assim, a criação artística brota das profundezas do ser humano. As personagens revelam o que a maioria dos indivíduos deseja esquecer: a fraqueza. A fraqueza diante da morte, do amor perdido, da solidão. Dessa forma é estabelecido o jogo criativo. A linguagem é um elemento a ser destacado na ficção luftiana. É através dela que se expressam os pensamentos mais íntimos do eu/personagem.

As palavras são objetos mágicos; as palavras são mais mágicas que os sons; as palavras são mais mágicas que as cores e tintas, as palavras são mais mágicas que as formas de uma escultura, porque o homem é um ser de linguagem. Através das palavras que revelamos os pensamentos. No momento em que nós aprendemos a falar, a escutar, a entender as palavras, nós somos incapazes de nos separar das mesmas, por isso, elas são a coisa mais íntima que temos (LUFT, 1991, p. 140).

A criação artística de Lya Luft é rica, pois simula a problemática existencial. A palavra tem forte carga de sentido dramático. São palavras imagéticas que aparecem no texto fazendo com que rapidamente o leitor atente para a mensagem que a autora deseja passar, a reflexão sobre a existência do sujeito.

Estamos diante de uma escritora que exprime através das palavras, a humanidade. Ela é a voz feminina que não se ocupa só das questões da mulher, mas aborda tudo que é relativo ao caráter do sujeito. O discurso luftiano está impregnado da filosofia do ser humano. Através de seus textos, a autora mostra o seu olhar sobre a existência. É notório que a ficcionista, ao ocupar-se com os assuntos do indivíduo, dialoga com as questões de identidade e alteridade, coloca em discussão as sinuosidades da alma e da vida. Na sua obra evidenciam-se os pares opostos, eu/outro, vida/morte, amor/ódio, tristeza/alegria, sonho/realidade, comunicabilidade/incomunicabilidade, loucura/sanidade.

Além disso, nas obras como *Mulher no palco* (1984), *O rio do meio* (1996) e *Secreta mirada* (1997), também pensa sobre o ofício do escritor, o ser escritor, a concepção do material literário-artístico.

O escritor é um ator de uma maneira muito peculiar, porque deve se colocar na pele de todas as personagens que ele cria, ou elas não

existirão, de modo que, quando escrevo um romance, sou todas as minhas personagens. Imagino como ela se sente, como seria a casa dela, mesmo que a casa não apareça, como seria a linguagem dessa mulher ou desse homem (LUFT, 1991, p. 136).

Ao penetrar nesse cosmo, Lya Luft dá voz à introspecção, tenta desvendar os pensamentos ocultos do sujeito. Dona de uma obra complexa e abarcadora da problemática conflitante que é o ser humano, sua produção torna-se universal no sentido de problematizar o indivíduo e o seu cosmo. Sua ativa produção artística tem sido objeto inesgotável de estudos no âmbito literário.

2.2 – O olhar do amor em *Secreta mirada*

*Guardei-me para ti como um segredo
que eu mesma não desvendei:
há notas na minha viola
que não toquei,
há praias na minha vida que não andei.*

*É preciso que me tomes
além do sorriso e do olhar
naquilo que não conheço
e adivinhei;
é preciso que me cantes
a canção do que serei
e me cries com teu gosto
que nem sonhei.*

Lya Luft. *Secreta mirada*

Pensar o amor significa se abrir para um conjunto de ideias de ordem reflexiva, pois esse sentimento se inscreve na experiência humana desde os primórdios. Como conta a lenda da “cosmogonia órfica, a Noite e o Vazio estão na origem do mundo, a Noite engendra um ovo, do qual sai o Amor, ao passo que a Terra e o Céu são formados das metades da casca partida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 46). Sendo o amor uma pulsão fundamental da vida e um sentimento que garante a harmonia de si mesmo e do cosmo, sempre foi e será uma fonte abundante de estímulo à atividade criadora que tem seus ecos na literatura, no teatro, na filosofia e nas artes visuais. Serviu de inspiração para célebres nomes como Platão, Ovídio, Dante Alighieri, William Shakespeare, Luís de Camões,

Vinícius de Moraes, esses são apenas alguns dos inúmeros pensadores e artistas do Ocidente que interpretaram o amor e tentaram dar a esse sentimento uma compreensão universal.

O amor também é tema recorrente nas obras de Lya Luft, mas é em *Secreta mirada* (1997) que assume o lugar central. A escritora expressa com originalidade sua visão sobre o amor. *Secreta mirada* configura-se como uma declaração de amor à vida, ao ser humano, ao ser escritora e ao poder da palavra escrita. O amor é o núcleo dessa obra tocante e tem suas sequências na vida, na escritura, na morte, na solidão e na maturidade. O “eu” ficcionalizado fala sobre as mudanças e trocas que as relações amorosas proporcionam e sabe que é um sentimento transitório, todavia compreende também que é necessário vivê-lo. As recordações desse amor são como uma espécie de combustível para a vida e para a alma.

A escritora canta as faces do amor, o encantamento, o sossego, a desilusão. Nesse sentido, o “eu” luftiano encara todas as etapas de uma relação como um aprendizado e uma busca de fortalecimento do “eu” enquanto mulher. Ao focalizar a experiência amorosa como uma forma de conhecer a si mesmo, o “eu” não sofre com as desventuras do amor, mesmo que a relação não perdure; isso não se torna um drama pessoal, pelo contrário, desencadeia um processo reflexivo. O “eu” encontra-se consigo mesmo e através dessa vivência reveladora tenta compreender a si mesmo e ao mundo.

O medo de perder o que se ama faz com que avaliemos melhor muitas coisas. Assim como a doença nos leva a apreciar o que antes achávamos banal e desimportante, diante de uma dor pessoal compreendemos o valor de afetos e interesses que até então pareciam apenas naturais: nós merecíamos, só isso. Eram parte de nós (LUFT, 1997, p. 35).

A estrutura composicional de *Secreta mirada* é híbrida, tornando possível o encontro entre narrativa e poesia, que juntos formam uma grande história de amor. Através de pequenos fragmentos narrativos e poemas, a autora inova no aspecto formal, ao unir duas formas literárias diferenciadas. Pensa o amor, com suas

proposições negativas e positivas, e destaca a importância de viver esse sentimento de forma intensa.

Lya Luft lê o amor como a imagem poética da própria vida. Movida por esse sentimento tenta decifrar os enigmas do coração propondo uma nova mirada. O “eu”, nesse contexto, apresenta-se como um equilibrista do seu próprio cotidiano. Busca o equilíbrio entre a razão e a emoção e contempla os momentos mais simples, pois é desses instantes que nasce o verdadeiro sentido da vida:

Essa mesa nessa sala, esse filho e aquele amigo, esse som de piano, o ramo de árvore que a gente pretendia cortar, a calçada onde caminhava há muitos anos – tudo nos convoca: não para chorar o passado, mas para projetar-se no presente o que tenha sido bom, nunca se perde (id., p. 41).

Em *Secreta mirada* o leitor observa uma reflexão profunda acerca da relação criador/criação, no trecho narrativo “Essa voz em mim comanda”. O “eu” mostra o seu amor pela escritura, nuance que também surge no decorrer da obra. A experiência de amar é como a escritura. Ela coloca em pauta a sua condição como criadora do texto. Revela os sentimentos e as estranhezas do processo da produção artística. Uma voz se apodera da escritora “Essa voz em mim comanda: para ser verdadeira devo obedecer ao seu ritmo” (id., p. 17). Começam a surgir as sensações e o estado de espírito estético: “A arte entra no palco quando a razão já não acompanha as inquietações: tentativa de segurar o tempo, de congelar a beleza para que nos pertença: há de ser minha agora que pronunciei” (id., ibid.). Ao escrever, o “eu” é capaz de alcançar tudo.

O espaço de criação poética é um lugar de revelação, um momento em que a arte floresce: “A alegria e a maior estranheza é que não convoco a arte, mas ela me chama: sua mão faz um aceno, e corro; sua voz dá um sussurro, e morro” (id., p.18). Na “Canção da voz em mim”, poema que complementa a parte narrativa, Lya Luft revela que o fazer literário tem um tempo único e secreto. Uma força domina o “eu” e a poesia acontece. A palavra nasce do silêncio que ao mesmo tempo é a ausência e a presença. Aquilo que não foi dito, porém sentido. O poema tem força, seduz desde a infância: “Mas o poema insiste/com a estranha sedução da minha infância” (id., p.

19). A palavra tem o poder de exprimir as contradições existenciais, todas as percepções da natureza humana.

Os textos “Uma das tarefas mais difíceis” e “Canção da mulher que escreve” se complementam, no sentido em que o “eu” feminino, na condição metaficcional, diz: “Uma das tarefas mais difíceis é falar sobre o que escrevemos” (id., p. 23). O “eu” volta o olhar para si. Pensa no processo da escritura. No poema “Canção da mulher que escreve”, compreende-se que, depois de feito, o poema adquiriu vida própria, e o “eu” acrescenta: “Não queiram me prender como a um inseto no alfinete da interpretação” (id., p. 25). Assim, o poema é revelado como algo que ultrapassa qualquer tipo de interpretação, ele tem sua autonomia, sua liberdade. A metaficcionalidade presente no poema permite que o “eu” ao mesmo tempo contemple a arte e reflita sobre o fazer artístico. Lya Luft apresenta uma visão da escritura em constante movimento.

A morte também aparece como um dos temas do livro, mas sempre atrelada à temática maior: o amor. O que pode ser constatado em “Não escrevo muito sobre a morte”. O “eu” diz: “Não escrevo muito sobre a morte: na verdade ela que escreve sobre nós – desde que nascemos ela vai elaborando o roteiro de nossa vida” (id., p. 29). Nesse fragmento, fica claro de que uma das únicas certezas do ser humano é a finitude. O “eu” sabe que está lidando com o inevitável e que a morte está envolta em mistérios, assim como o amor. Diz o poema “Canção do enfermo”: “Um gelo o envolveu, e ele/ antes tranquilo e bom, agora/ é mais um filho que apela para os cuidados essenciais” (id., p. 31). Avulta a fragilidade, impera o tom lúgubre, a morte o persegue. As palavras de Lya Luft (entidade textual) são constituídas a partir da descrição do assombramento da morte. A morte é implacável, não aceita as súplicas. E o fim do ciclo vital está na ordem natural do ser humano e nesse contexto o amor, força motriz, transcende a matéria. O fim da vida do ser amado está próximo, mas o amor perdura.

Lya Luft em *Secreta mirada* convida o leitor para uma reflexão sobre todos os matizes do amor. Dessa forma, o medo da perda do ser amado também é focalizado no livro. Ela desfia essa teia passando por todos os questionamentos, certezas e incertezas de amar. Em “O medo de perder o que se ama” percebo “eu” temeroso,

mas ao mesmo tempo consciente do curso da vida. Ele diz: “O medo de perder o que se ama faz com que avaliemos melhor muitas coisas” (id., p. 35). O “eu” debate a eterna insatisfação do ser humano e enfatiza que devemos dar valor aos nossos afetos. Porém, se não o fizermos, sofreremos as consequências. O sofrimento é uma ferramenta para prosperarmos, para elevarmos o espírito. Na “Canção da imortalidade” existe um “eu” que pensa imortalizar-se através dos filhos. Os descendentes representam a esperança e dão um sentido de prolongamento no mundo enquanto os pais se vão. O passado familiar voltará à memória. As lembranças florescem, mas como será que os filhos enxergarão essas reminiscências?

Uma das partes mais significativas de *Secreta mirada* é a reflexão denominada “De um longo amor podem nascer” e o poema “Canção da mirada secreta”. Neste último, que traz de forma inversa o nome da obra, o “eu” pensa os seus amores e salienta que é a solidão que propicia o encontro consigo mesmo. A mirada secreta é “uma capacidade de ver o mais banal com algum encantamento”. E “esse secreto olhar cada um pode deixar vir à tona. E a vida voltará a ser possível” (id., p. 42). O olhar, metonímia da alma, revela o interior. Ele tem o poder de exprimir os sentimentos. Assim, as transformações do mirar não evidenciam somente quem olha, mas também o que ou quem é olhado. O olhar configura-se como um elemento de revelação. Desse modo, o olhar reflete a alma. É uma expressão representativa do dualismo humano, pois é através dele que se explana a reprovação/aprovação, sedução/aniquilamento. Seu poder é imenso, pois detém a capacidade de percepção. A “secreta mirada” é a arte de olhar, de perceber em um momento simples a essência da magnitude do ser humano.

O amor na maturidade também é um ponto de análise da obra. Em “A vida parece ter chegado”, o “eu” diz: “A vida chegou a um patamar de onde enxergamos tudo que há para se ver: superamos dores, cumprimos tarefas, realizamos coisas impensáveis na juventude” (id., p. 53). O “eu” aparenta uma serenidade que na juventude não era possível. E acrescenta: “Estamos experientes, serenados, capazes de rir de antigas ansiedades, quase onipotentes para enfrentar o que está por vir” (id., p. 53). Na “Canção da escuta” que complementa, o “eu” contempla,

medita acerca da vida, dos sonhos que podiam ter se realizado, dos erros que foram cometidos; mesmo com todos os percalços, o que interessa realmente é viver.

Em “Quem nos quiser amar agora”, compreende que o amor na maturidade requer mais cuidados, ou seja, o “eu” se multiplica em “nós”, defende uma classe, uma posição comum às mulheres mais maduras, a cautela no que concerne aos assuntos amorosos: “Quem quiser nos amar agora terá de vir com calma, terá de vir com jeito” (id., p. 77). E acrescenta: “Somos um território mais difícil de invadir, porque levantamos muros, inseguros de nossas forças disfarçamos a fragilidade com altas torres e ares imponentes” (id., p. 77). No poema “Canção como aviso”, o “eu” se questiona: “Será preciso alimentar de novo/ a chama adormecida/do amor que armou incêndios na penumbra/ e me apagou” (id., p. 79), e pondera que se aparecer alguém nesse momento da vida “terá de compreender o meu receio de que seja longa só a fantasia e breve a permanência de quem veio”.

Já em “Perdição do amor”, ressalta um “eu” que admite que o amor seja uma das melhores coisas do mundo, a importância de se ter alguém para amar. Sobre estar perdida de amor diz: “Um mar de mel nos engole, uma onda de delícias nos inunda, nossa cabeça pende nas nuvens e nossos pés têm asas. Para isso não há idade nem condição: a beleza ataca e nos deixamos devorar sorridente” (id., p. 83). Ao falar em “mar de mel” o “eu” evoca o prazer de amar, a alma se encontra em um estado pleno. O amor inunda seu corpo, sua alma. A “Canção do caleidoscópio” vai justamente complementar a reflexão. Como a sucessão rápida e cambiante de imagens do caleidoscópio, assim são as impressões e sensações da experiência de amar. Os versos “Quando achei que era tempo de sossego/ jorraste nas minhas veias” (id., p. 83), a alusão jorro/veias sugere a intensidade da experiência amorosa.

Em “Toda vez é primeira vez”, o “eu” expressa o sentimento do primeiro contato com uma pessoa, a ansiedade de conhecer interiormente uma pessoa. “Toda vez é primeira vez. O amado nunca parece um velho conhecido – ainda que seja. A sensação jamais é como as anteriores – mesmo que tenhamos amado muitas vezes” (id., p. 89). O poema “Canção da vez primeira” fala do sentimento de entrega de quando se ama. O verso: “Guardai-me para ti como um segredo” (id., p. 91) observa-se um “eu” admite em tom confissão estar a espera de alguém especial.

Até então o “eu” era um enigma, agora está pronta para começar a mostrar as suas faces. Já em “Ninguém, amando, pensa”, reflete acerca do abandono que permeia uma situação amorosa. “Ninguém, amando, pensa em pesos e medidas. Abrimos corpo e alma, estamos entregues” (id., p. 113). Na “Canção do medo”, o “eu” diz: “não sei mais quem sou, que faço, de que lado me volto para te ver” (id., p. 115). Um sentimento arrebatador invade esse “eu” como um mar revolto que desbrava os lugares mais ocultos da psique. O amor possui o “eu” ficcionalizado de Lya Luft de tal forma que ela sente medo.

Em “Estávamos inertes”, o “eu” declara que antes de conhecer o amor, antes de ser agraciado por sentir-se amado, encontra-se em estado de inércia; é uma “pessoa comum”. Quando se é escolhido por alguém à vida torna-se diferente, “um novo amor transforma em milagre qualquer banalidade” (id., p. 119). Amar e ser correspondido é como um coroamento da vida. A “Canção do rio do meio” (id., p. 121) estabelece uma relação intertextual com o livro *O rio do meio* (1996). Lya Luft apresenta-se frente à vida, buscando desvelar as experiências vividas no decorrer dessa jornada. Ela demonstra a sua forma de ver e sentir o cosmo. Esse poema evoca elementos que aparecem em outros textos da autora, como no fragmento: “Um rio jorra entre o porão e o sótão” (id., p. 121). No discurso luftiano são recorrentes “porão” e “sótão”, elementos evocados como lugares depositários do conteúdo das profundezas do ser humano. Simbolizam os estados da alma. Assim, o porão estaria em correlação com o inconsciente e o sótão com a elevação do espírito. O porão é uma zona mais perto do chão, do inferior, um signo ligado ao terrestre. O sótão por estar mais elevado, na parte acima da casa, ocupa-se com o espaço da solidão, um signo aéreo, a ascensão (BACHELARD, 2005, p. 43).

Lya Luft na “Canção do rio do meio” emprega três elementos naturais, a terra, o ar e a água. A água aparece quando a escritora faz alusão ao rio – curso de água natural e ligado à idéia de fluir. É a corrente da vida e da morte. O “meio” ao qual a mulher-artista se refere, pode ser lido como transição. É o instante necessário para “parar”, “silenciar” e “mirar”. Esse é um exercício de renovação. O “eu” ama viver e nota que existe um “divisor de águas” nesse momento marcante.

Em “O desencontro amoroso”, ela aborda os conflitos de sentimentos que tantas vezes tumultuam a vida amorosa: “Seremos, então, duas realidades em choque” (LUFT, 1997, p. 203). No que concerne ao amor tudo pode acontecer, o desencontro pode ser para um dos envolvidos um momento dramático e para outro uma nova oportunidade de viver em paz consigo mesmo. Nesse contexto ocorre um impacto entre ideias opostas. Na “Canção pensativa”, fala de um momento de meditação, isto é, de olhar especialmente para a vida, os amores que foram e um dos maiores temores dos seres humanos: a solidão. Entretanto, aqui a solidão não denota algo negativo, pelo contrário, é um território de autoconhecimento, um lugar onde ecoam as lembranças dos amores, as vivências que lhe possibilitam a pensar no amor pela vida simplesmente.

O “eu” de *Secreta mirada* passeia pelo universo do amor, por suas memórias, por esse sentimento que denota certeza/incerteza e que é a força propulsora de todos os momentos da vida de um ser humano. Em “Não se cultiva o amor”, o “eu” acredita que não se conserva o amor, pois ele é um sentimento transcendente e impossível de ponderar. Desse modo, o “eu” declara que esse sentimento o invade tumultuosamente e considera: “o amor é flor selvagem, que precisa de liberdade para desabrochar – por isso é belo e difícil. Tem seu tempo, tem suas possibilidades, e pouco sabe de tudo isso: pouco sabe de nós a quem inunda e carrega” (id., p. 209). A “Canção em outras palavras” complementa a ideia do fragmento narrativo, uma vez que traz ao leitor atento uma identificação com o título do livro de crônicas *Em outras palavras* (2006). No poema, para o “eu”, “como as estações do ano ele [o amor] se abre, dorme, e volta a perfumar a vida” (id., p. 211). O “eu” versa as variações do amor, descreve minuciosamente a sensação deletiosa. O amor é simplesmente uma dádiva.

Através desse “eu”, em “A liberdade do outro” Lya Luft mostra uma circunstância habitual nos relacionamentos amorosos, a perda do ser amado, no sentido de que muitas das vezes um “se torna mais mãe ou pai do que amante” (id., p. 233). Acontece o desencantamento de uma das partes, a paixão que os alimentava adormece. O “eu” pensa a ambiguidade do ser humano, expressa a eterna insatisfação perante a vida. E acrescenta: “Mais uma vez nos desfazemos em contradições e vamos morrer procurando todas as respostas” (id., p. 234). No “Canto

da transformação”, o “eu” trabalha com projeções oníricas. Viaja pelo sono na corrente das águas e lá estão o amor, a morte e a vida. O próprio título do poema apresenta o “eu” passando para outro estágio da vida.

No segmento narrativo “Algumas belezas não morrem”, o “eu” de Lya Luft faz uma reflexão acerca da efemeridade do amor. Para ela, um encontro amoroso não precisa durar para sempre: “Isso não significa a morte do que foi bom” (id., p. 239). O “eu” não trata o fim de uma relação de amor com uma visão negativa, encara-o como aprendizado para continuar a sua vida. Faz um mapeamento, levanta as principais questões que esse sentimento engloba. Considera que todos os relacionamentos foram especiais de alguma forma, pois contribuíram para o seu crescimento enquanto ser humano. O “eu” pensa a vida com maturidade e delicadeza. Para um jovem é quase impossível, ao término de uma relação, conseguir resgatar algo positivo. Na “Canção delicada”, o “eu” denota conhecimento da transitoriedade do amor, da sua efemeridade, mas mesmo assim considera essencial vivê-lo: “Amar-te foi bom mesmo se enquanto/eu corria no parque dos brinquedos/tu já consultavas o teu relógio” (id., p. 241). Amar é um eterno exercício de aprendizagem e uma fonte inesgotável de renovação do ser humano.

Na penúltima parte da obra, denominada “Ferido pela sua arte”, o “eu” pensa maduramente no ser artista, isto é, no poder de ser artista: “Tocha acesa num palco, pastagem que se estende como uma tela de cor ou folha que voa no vento da música, ele abre caminho para os nossos sonhos” (id., p. 251). A escritora/artista é concebida como um sujeito performático. Lya Luft atua na sua história e exprime a magia de representar. Na “Canção da mulher que canta” (para Maria Bethânia), manifesta um olhar sobre a mulher-artista: “Mulher que és pássaro e és fonte,/teu canto lança as redes da beleza/sobre nós, que em penumbra e espanto contemplamos o teu vôo” (id., p. 253). No seu ver, a artista é como um pássaro livre para alçar longos vôos e na asa da liberdade cria e recria o seu universo. A arte é uma experiência existencial.

Na última parte, intitulada “Escrevo sobre o indizível”, o “eu” pondera sobre a escritura enquanto espaço que funciona como um confessionário, um lugar onde escreve seus amores, anseios, medos. Assim: “Escrevo interrogando aquilo que não

compreendo, para que, assim convocado, ele se aproxime” (id., p. 257). No poema “Última canção”, curiosamente disposto em três partes, já que “o três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmo ou no homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 899).

Nesse sentido, o “eu” dialoga com Deus, o evoca e diz que faz parte do mesmo “rebanho” que os outros seres humanos. Compreende os estágios da vida, os seus desígnios. Mesmo sendo uma mulher-artista, coloca-se como parte do cosmo, no mesmo patamar que o outro, passível, então, de erros e acertos: “No fundo,/Deus,/eu faço parte da manada/que corre para o impossível,/vasto povo desencontrado/a quem tanges, ignoras/ou contornas/com teu olhar absorto” (LUFT, 1997, p. 259). Assim como o coletivo, o indivíduo Lya Luft está em busca da plenitude. E através da escritura, da composição de sua arte, reconhece o seu destino.

Com uma literatura de cunho reflexivo e vasta experiência estética, Lya Luft, se entrega ao leitor, mostra suas percepções sobre a vida e principalmente sobre amor. Faz uma espécie de “estudo” das condições e efeitos desse sentimento. Revela em tom confessional os estados de espírito do ser que ama, e sem dúvida, evoca a diversidade de emoções e os sentimentos que o amor promove.

Pois há sempre em cada um de nós um pequeno, sagrado recinto no qual ninguém antes tinha entrado. Há sempre uma parte de nós que guardávamos para uma pessoa especial, um encontro único: e à sua maneira todos os encontros sinceros são únicos (id., p. 89).

Assim, a mulher artista canta o amor nas suas minúcias, transita pelos seus encantos. Amar traz sensação de plenitude. É um eterno ato de descoberta. Ela acrescenta:

Por isso mesmo não há fase da vida para amar com maior ou menor intensidade ou verdade. Sempre reservamos, para um amor, para aquele amor, quando ele chega, um trecho da canção nunca ouvida, um pedaço de praia ainda por conhecer. [...] Por sermos para nós mesmos surpresa e segredo, somos capazes de amar cada vez como numa primeira vez. Talvez esta seja única e verdadeira pureza (id., p. 90).

A autora coloca no palco, como protagonista, a sua mirada, o seu olhar sobre vida. Canta o amor; pensa a ausência do ser amado, a permanência desse amor enquanto objeto da escritura, a solidão e quietude necessárias para o desenvolvimento de uma posição diante da vida. Ela aventura-se na ambivalência do sentimento. O “eu” experimenta o choque impetuoso entre *eros* e *thanatos*. Lida com todos os ímpetos do amor e consegue descortinar todas as suas faces. Ao escrever a sua história de amor, Lya Luft revela que esse ato não é diferente de amar, ela eterniza no tempo, através da escrita, as suas vivências. Amar incorpora-se na reflexão sobre escritura, morte e solidão. A escritora trabalha com essas questões não só no sentido de descobrir-se, mas também com intuito de conhecer a natureza humana.

O destino – ou seja lá qual nome que lhe damos – se encarrega de, insidiosamente, separar o que parecia colado; desunir o que parecia um só; uma primeira impaciência, um pequeno desencanto, um olhar realista sobre o que parecia mágico... muitos amores crescem com esse toque de realidade, mas alguns, destinados a outro caminho, começam a esboroar. Um bocejo de tédio, um olhar sobre o muro, e queremos ter asas (id., p. 239).

Vale ressaltar que a linguagem utilizada pela escritora é simples e harmônica, tanto na parte narrativa como nos poemas. Dessa forma, a leitura é fluida, tornando possível para o leitor uma incursão pelo amor, sentimento esse que infelizmente hoje é tão banalizado. A escritora fala sobre os meandros do amor e da vida, das dores, dos encontros e desencontros amorosos, das possíveis perdas.

Duro aprendizado amoroso, o começo de uma separação. Porque, seja como for, é uma pequena morte. Difícil não se magoar quando o amado muda. Podemos ter certeza de que não o faz por maldade, que quando dizia “eu te amo” estava amando de verdade, a verdade dele. Queremos ser superiores, queremos ser generosos, podemos dizer: Vá sim, vá que eu espero, vá porque não quero te prender”. Ou: “Seremos amigos para sempre” (id., p. 179).

Ao falar do amor, alicerce de *Secreta mirada*, a literatura de Lya Luft desvela uma forma de compreensão do sujeito, problematiza o ser humano, faz uma reflexão do que lhe é específico. Por intermédio da palavra, a escritura luftiana se expressa e se representa no mundo.

Tive amores que me fizeram crescer, me ensinaram algo de quem sou, me tornaram melhor, quem sabe, ou me fragilizaram mais. Perdi amores que eram essenciais em mim, e sempre achei que agora não tinha sobrado nada. Mas de repente um gesto deles, recordado aqui e ali, entreabria as cortinas de mais uma paisagem (id., p. 258).

A autora consegue captar e exprimir toda a amplitude do amor. Como é um sentimento comum a todos, a autora passa do que é a princípio individual a atingir a camada da universalidade, num intenso jogo de descoberta enquanto ser.

Não sei se fui capaz dele ou se mereci, mas esse amor – cuja duração nem sempre importa – vale muitas vidas e não nos pertence. Foi colocado em nós como um aroma num frasco, guiado por outra mão que não a do mero acaso. Tem em si uma luz que a maturidade torna mais vibrante e espalhada – e, apesar das dores, muito mais enternecida (id., p. 262).

A mulher-artista, na teia da interpretação, indaga no sentido das palavras, por meio da escritura, e manifesta uma visão do “eu” e do “mundo”. Propõe a dialética do mirar, olhar para si mesmo, pois ao me conhecer, consigo entender os outros e, por conseguinte o mundo do qual faço parte.

2.3 – Lya Luft no espelho: a proposta autoficcional

*Eu no espelho:
atenta, nós duas,
rostos que excedem nossa imagem,
estendemos a mão, espalmamos os dedos nesse
pó de gelo.
Sabemos: quando mergulhar daqui, e do seu lado,
ela,
hão de girar ao sopro da voragem
todos os meus sonhos, e os sonhos dela.*

*Labirinto de espelhos, reflexos de reflexos, eu e
ela continuamos sós.*

Lya Luft. *Mulher no palco*

Falar hoje sobre autoficção é complexo e instigante, já que se trata de uma espécie de relato íntimo em que “eu” do escritor (entidade discursiva) se inventa no plano ficcional. A ficção, nesse sentido, funciona como a sala de espelhos em que o autor experimenta outras imagens de si mesmo. Para tanto, começo a reflexão a partir do mito de Narciso, já que penso a autoficção como uma superfície refletora da imagem do autor. Segundo os poetas Homero (c. IX-VIII a. C.) e Hesíodo (c. VIII-VII a. C.), que revelaram ao mundo os deuses e entidades da mitologia grega, Narciso é filho de Céfiso e da ninfa Liríope, conforme a versão mais corrente. Quando nasceu seus pais consultaram Tirésias, o adivinho, sobre o futuro da criança, e o haríolo respondeu-lhes que o menino viveria longos anos desde que não conhecesse seu próprio rosto. O jovem tornou-se belo, todavia insensível ao amor. Uma das ninfas a quem Narciso negara o amor lançou uma maldição: Narciso amaria, sem conseguir o objeto do seu amor. Num dia de extremo calor, depois de uma caçada, ele parou para se refazer, quando olhou para a água da fonte e, ao ver sua face refletida, apaixonou-se por si mesmo. Insensível ao mundo, curvou-se sobre sua imagem e se deixou morrer (ABRÃO; COSCODAI, 2000, p. 209-210).

Diferentemente do mito de Narciso que ao contemplar sua imagem fica estupefato, o “eu” ficcionalizado de Lya Luft em *Secreta mirada* (1997) encara esse processo como uma proposta positiva de aprendizado, um processo de revelação e ao mesmo tempo ocultação do sujeito. A mulher-artista se transpõe para as páginas de maneira a descobrir-se diante do leitor, e assim a obra apresenta um tom intimista, sem dúvida um caráter de confissão, propondo um “novo” tipo de trama textual, mesclando gêneros diferentes, em que poesia e narrativa se complementam, ela esculpe sua *Secreta mirada*:

Alguns poemas são antigos, outros atuais, alguns podem ter sido escritos por personagens meus, e como não couberam no romance arranjei-lhes um lugar aqui. Portanto, a história ou histórias filtram-se em ritmos diferentes de fala e canção (LUFT, 1997, p. 14).

Ela de certa forma se expõe e mascara através do seu discurso. A escritura, portanto, configura-se como um lugar de encontro consigo mesma e com as suas identidades. O fio condutor é o sentimento humano: “um rio jorra entre o porão e o sótão:/ leva dores e amores, e nosso último riso/há muito tempo” (id., p. 121). Assim, a

escritora faz um recorte de sua vida. Demonstra a sua mirada sobre o amor. Ela invoca os seus eus, mulher/escritora/mãe/amante, e “com elementos autobiográficos livremente apropriados e reelaborados” (FIGUEIREDO, 2007, p. 89), Lya Luft fabula a sua própria existência numa história de amor e trajando a veste de amante, confidencia: “De tal modo/ me torna parte de ti/ que não sei mais quem sou, que faço,/ de que lado me volto para te ver/ de longe ao menos, os olhos de promessa/ e as mãos que mal tocando as minhas,/ conformam os meus dias” (LUFT, 1997, p. 115).

Ao analisar o sentido de si mesma e o sentido do amor, matéria poético-ficcional enraizada nas relações humanas, Lya Luft estabelece relações do “eu” com o mundo, do “eu” com os outros e dos múltiplos “eus” que habitam o “eu” mesma, e “En esta red, las poéticas personales dan fe de una notable pluralidad tonal y de múltiples identidades”¹⁸ (BOLAÑOS, 2008, p. 34). Assim, a autora arquiteta a sua identidade narrativa, categoria apontada por Paul Ricoeur, que se revela através da dialética da identidade pessoal/reflexiva talhada pela alteridade (RICOEUR, 1990, p. 167).

Este sujeto aparece en su estatuto discursivo de identidad, en la emergencia del concepto de si mismo, fenomenológico y socializado, ni homogéneo, ni autotélico, sino en las inflexiones de la praxis, siempre relacional, pues comporta una alteridad externa, en relación con los otros, e interna, su propia otredad, que también lo identifica¹⁹ (BOLAÑOS, 2008, p.62).

Ao marcar a identidade narrativa através de seu nome, Lya Luft concebe a sua dimensão discursiva em uma história de amor e se torna viva no plano ficcional. A identidade narrativa não desagrega o si – próprio da experiência da alteridade – do outro. A escritura, desse modo, é o espaço onde se encontra a constituição do si mesmo, da sua interpretação, da relação dos outros e com o mundo.

Focalizando en las dimensiones discursivas y constructivistas, el concepto de Ricoeur permite comprender de manera más advertida la historia, a la par, la naturaleza de la enunciación, las peculiares maneras de rememorar y percibir, de inventar y fabular. Da cuenta de

¹⁸ “Nesta rede, as poéticas pessoais dão fé de uma notável pluralidade tonal e de múltiplas identidades” (tradução SC).

¹⁹ “Este sujeito aparece em seu estatuto discursivo de identidade, na emergência do conceito de si mesmo, fenomenológico e socializado, nem homogêneo, nem autotélico, mas sim nas inflexões da práxis, sempre relacional, pois comporta uma alteridade externa, em relação com os outros, e interna, sua própria alteridade, que também o identifica” (tradução SC).

los enunciados y atrae la mirada hacia las formas constituyentes del texto. Percepción, memoria e imaginación se entretajan en la identidad narrativa referida al carácter temporal de la vida humana. El sujeto se constituye cuando cuenta su vida, si bien en la cultura de la modernidad se expresa en construcciones identitarias tan cambiantes y fluidas que parecen desafiar el propio concepto de identidad²⁰ (BOLAÑOS, 2008, p. 61-62).

Assim, a artista eterniza o amor através da palavra escrita e, nesse lugar de interpretação de si mesma, escreve a sua imagem e a sua percepção de mundo. Nesse contexto interpretativo, a leitura da narrativa literária também propicia ao sujeito leitor conhecer o si mesmo. Vale destacar que a identidade narrativa é de modo evidente “inseparable de la ficción”²¹ (BOLAÑOS, 2008, p. 62), pois ao narrar a sua vida o sujeito compõe a hermenêutica do si. Não há dúvida de que o prólogo não é ingênuo – a autora se textualiza; ela é parte da ficção. É um sujeito ficcional, altamente imaginativo. Nesse sentido, é dentro da escritura que ela se compõe. Projetando a si mesma dentro de uma unidade narrativa, Lya Luft relaciona explicitamente o seu percurso de vida, a sua experiência de amar com a sua obra literária. Ela se constitui como autora e leitora da própria vida. Configura-se então a obra:

Secreta mirada é um livro de amor. Mistura reflexões pessoais, depoimentos de terceiros, observações e também pensamentos e experiências de personagens dos meus vários romances. Portanto, fala de amores fictícios – que podem englobar um amor real (LUFT, 1997, p. 13).

A unidade narrativa de sua vida está amparada na experiência de amar e assim, ao mesmo tempo em que se sujeita ao mundo, Lya Luft é um sujeito do mundo. Sua experiência identitária é marcada textualmente. É escrita, e sendo assim,

Implica actos discursivos que se inscriben en el espacio y el tiempo, tanto de si como de los otros y configuran formas de existencia

²⁰ “Focalizando nas dimensões discursivas e construtivistas, o conceito de Ricoeur permite compreender de maneira mais advertida a história, a par, a natureza da enunciação, as peculiares maneiras de rememorar e perceber, de inventar e fabular. Dá conta dos enunciados e atrai o olhar para as formas constituintes do texto. Percepção, memória e imaginação se entretecem na identidade narrativa referida ao caráter temporal da vida humana. O sujeito se constitui quando conta sua vida, se bem na cultura da modernidade se expressa em construções identitárias tão cambiantes e fluidas que parecem desafiar o próprio conceito de identidade” (tradução SC).

²¹ “inseparável da ficção” (tradução SC).

imaginarias y reales, sensibles e intelectualizadas, abiertas a la interpretación en una dinámica que va de la vida al texto y del texto a la lectura²² (BOLAÑOS, 2008, p. 61).

Nesse lugar virtual em que a entidade discursiva de Lya Luft tenta compreender a sua identidade, surge, portanto, a experiência transnarcisista (HAREL, 2000, p. 27). A dimensão transnarcisista consiste num espaço virtual de meditação profunda do eu em que emerge o processo de criação. Nesse ambiente de auto-análise em que a figura da autora assiste o testemunho de si para si mesma, o amor, a vida e a palavra são a metáfora dela mesma. Ao representar-se a partir desse jogo auto-reflexivo, Lya Luft interage consigo mesma, e nesse processo de fazer-se e desfazer-se experimenta uma cura analítica, o “laboratório do eu”. Ela avalia: “cada um nós perenemente/ é um espelho a se mirar;/ sabendo que mesmo se no leito desse vidro cinza/ outro olhar nos busca e outro amor/ quer derramar-se em nós” (LUFT, 1997, p. 205). Impregnada pelo espírito criativo e povoada pelos “fantasmas do autoengendramento” a palavra surge com a fonte de expressão da nova existência que se cria no contexto ficcional.

Então persigo essa alegria de jogar com as palavras e significados, montar quebra-cabeças para mim e os outros, navegar nos ritmos, puxar aqui a ponta de um fio, escondê-lo adiante e retomá-lo quase no final, num momento em que eu ignorava – mas ele aguardava por mim (LUFT, 1997, p. 17).

Nessa experiência transnarcisista, ela se contempla no espelho da criação. Desse modo, na esfera da escritura, a mulher-artista fabula uma existência, pois dispõe dos mecanismos da ficção. Utiliza uma estratégia do discurso ao se transformar em figura textual e assim está se manifestando diante do mundo.

Além explorar o imaginário, o relato de vida encontra subsídios na memória individual. A memória também se torna uma fonte abundante para a atividade criadora. Memória que é fabricada. É ficcional. Em *Secreta mirada*, Lya Luft cria a sua memória acerca do amor e nesse processo de criação se utiliza da memória de um coletivo, já que todos os seres humanos são passíveis de vivenciar e sentir o

²² “Implica atos discursivos que se inscrevem no espaço e no tempo, tanto de si como dos outros, e configuram formas de existência imaginárias e reais, sensíveis e intelectualizadas, abertas à interpretação em uma dinâmica que vai da vida ao texto e do texto à leitura” (tradução SC).

amor. Seria muito pensar que a autora por meio de sua obra consegue mostrar a memória de uma cultura? Penso que não, já que ela se representa, apresenta experiências de vida, misturando a sua memória com a memória coletiva sobre o amor. Sua história revela uma interação do seu “eu” com o mundo. Sendo o amor a mola propulsora da atividade artística e também de autoconhecimento, cria e recria sua memória. Suas máscaras de artista, mulher, mãe e amante.

Minha infância mudou naquela hora: vi o amor surgindo como uma flor inatingível para os demais. Pela primeira vez adivinhei que sair da infância não era apenas, como eu sonhava, conhecer mistérios do mundo, mas navegar num rio paralelo onde nada, nem ninguém, nos alcançariam nunca (LUFT, p. 1997, p. 126).

Lya Luft (entidade discursiva) em *Secreta mirada* estabelece uma relação expressiva entre o amor e a vida. Sua obra é uma espécie de experimentação de si e do seu amor. Marcada por recordações, vivências, perdas que a fizeram enxergar a vida de outra forma.

Este livro fala também do amor pelas pessoas, pelas memórias e pelos objetos, pelo enigma, por tudo isso que nos convoca quando aparentemente a alegria passou: lá estão os amores nossos, círculo mágico onde nos encerramos, onde nos tornamos mais livres (LUFT, 1997, p. 14).

A escritora dá indícios de fabular uma existência a partir de dados reais, o que me faz pensar em uma autoficção biográfica (COLONNA, 2004, p. 93). Essa categoria pensa o escritor como o herói da história, pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena. Mas, paralelamente, creio que a *Secreta mirada* possui traços marcantes de autoficção especular, pois a escritora se coloca algumas vezes de forma indireta, mas precisamente como num jogo de espelhos.

Digamos que é um romance em que a personagem central já não é a morte nem os conflitos humanos mais sombrios, mas o sentimento amoroso, ambíguo, surpreendente, iluminador e tantas vezes torturante (LUFT, 1997, p. 13).

Ao dizer que se trata de um romance, a autora estabelece a definição de sua obra como fictícia. Por meio dessa estratégia narrativa, Lya Luft ao refletir o

sentimento amoroso, oculta-se e revela-se ao mesmo tempo. Vestindo a forma de romance e jogando entre prosa e poesia, fato curioso, já que a maioria dos textos autoficcionais é do gênero narrativo, ela cria e recria formas para mirar a própria vida. Ao contar sua vida ela está se reconstruindo. Nesse sentido, as recordações, os sentimentos e os olhares, juntamente com processo de inventar-se, sugerem uma nova maneira de manifestação do sujeito na escritura.

O amor nos tira o sono, nos tira do sério, tira o tapete de baixo dos nossos pés, faz com que nos defrontemos com medos e fraquezas aparentemente superados, mas também com insuspeitada audácia e generosidade. E como habitualmente tem um fim – que é dor – complica a vida. Por outro lado, é maravilhoso ladrão da nossa arrogância (LUFT, 1997, p. 65).

A composição do texto é fundamental, pois faz com que o leitor perceba qual função o “eu” assume, encena. Lya Luft demonstra uma multiplicidade de “eus”, expressa por seus olhares como artista, mulher, mãe, amante. Ela é habitada pelos “fantasmas do autoengendramento” (ROBIN, 1997, p. 16). A escritora esculpe a sua imagem literária. Pensa o processo de escrita e joga com as informações com o objetivo de chamar a atenção para si. Através da ficcionalização da instância autoral, ela simula uma vida.

O melhor alimento, a água mais clara brota dessa alma que toco no amor. Esse é o espelho que me define: ali estou, mutante ou congelada. O olhar do outro, seu gesto, me desdenha. Sua chegada e sua voz, seus silêncios e sua partida, sua loucura e os seus acertos – às vezes em que me comove ou magoa – falam de mim: o amor do outro me inventa como se fosse um deus (LUFT, 1997, p. 185).

A escritura funciona como um lugar de transcendência. Lya Luft coloca em jogo os seus vários “eus”, se transforma e experimenta no texto ficcional a sua identidade. Assim:

Faire jouer tous les autres qui sont en moi, me transformer en autre, laisser libre cours à tout processus de devenir-autre son propre être fictif ou, plus exactement, s'attacher à expérimenter dans le texte le fictif de l'identité; autant de tentations fortes, presque à notre portée

et quit sortent à l'heure actuelle du domaine de la fiction²³ (ROBIN, 1997, p. 16-17).

A autoficção sugere, portanto, que toda escritura não seja encarada como um registro ou verificação, mas sim como uma forma performática de exposição do sujeito. O autor (entidade ficcionalizada) atua dentro do seu próprio texto. Lya Luft “encena suas múltiplas identidades” (FIGUEIREDO, 2007, p. 23) em *Secreta mirada*. Sua identidade de mulher-artista e sua relação com a produção artística é marcada: “Quando quero apenas escrever poemas, eles vão compondo uma ficção. E se desejo me calar, muitas vezes fala em mim essa linguagem que não quer saber de silêncio” (LUFT, 1997, p. 17). Nesse espaço de múltiplas dimensões que é o texto, a escritora é visitada pelo seu “eu” artista e, por conseguinte, tenta desvendar os sentidos da escritura e do sujeito enquanto criador de arte. A metaficção, nesse contexto, é uma condição generalizada da obra de sua própria tessitura ficcional.

O “eu” ficcionalizado de Lya Luft também assume o papel de mulher apaixonada, amante. Está em busca de um novo momento: “Mas alguém pode aparecer: alguém ou algo. Um amor, um projeto, um sonho nos desperta, e nos acaricia, e nos seduz” (LUFT, 1997, p. 65). Tocado pelo sentimento de amar, o “eu” luftiano exprime o caráter mais íntimo da sua mirada. A mulher, nesse caso, o “eu” fabulado, se entrega às novas experiências e, assim, facilita o processo de “desvendamento de si” (OUELLETTE-MICHALSKA, 2006). A proposta autoficcional da escritora é uma experiência sem limites, pois ela se apoia no ser ficcional para se desvelar.

Aproximar-se do outro sem se fundir com ele seria um conselho bom para quem se apaixona, mas certamente iria rir de nós. Pois o amante, tudo o que quer é se perder na coisa amada. E perder-se, e se encontra melhorado, transfigurado (LUFT, 1997, p. 131).

A *Secreta mirada* configura-se como um relato confessional feminino. Contém momentos de exposição do “eu” e para o “eu”. Apresenta a invenção de si

²³ “Representar os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de tornar outro seu próprio ser fictício ou, mais exatamente, empenhar-se a experimentar no texto o fictício da identidade; tantas tentações fortes, quase ao nosso alcance e que saem hoje do domínio da ficção” (tradução SC).

mesma, uma espécie de simulacro da sua vida. Ela viaja pelo seu corpo, por sua alma: “Não tenho mais os olhos de menina/nem corpo de adolescente, e a pele/translúcida se manchou” (LUFT, 1997, p. 151).

A obra contém uma marca acentuada que a define como ficção da contemporaneidade, o de problematizar o sujeito e a fragmentação do “eu” que tenta se recompor em outro plano, o ficcional. O amor pela vida, pelo outro e pela arte é um dos modos do “eu” se expressar-se em relação ao mundo, ou seja, é o olhar, a mirada que “traz sentido e forma, e algum tipo de permanência” (LUFT, 1997, p. 18).

Lya Luft se contempla no “espelho”, e mesmo que não consiga perceber a sua totalidade, ao menos observa um traço, a sua silhueta que imprime através da escritura a sua impressão, a mirada sobre si mesma, sobre o amor e a vida. Nesse turbilhão de emoções a autora tenta se redefinir e desvendar sentimentos, motivações e desejos.

Se fosse uma mulher sensata teria ignorado aquela voz quando ela cantou pela primeira vez. Teria trancado as portas, tapado os ouvidos, trabalhado febrilmente em suas tantas tarefas para aquietar o coração e destronar a esperança (LUFT, 1997, p. 143).

Na superfície refletora, a ficção de si, ela desdobra a pluralidade do sentimento amoroso e do seu próprio eu. Lya Luft oferece uma leitura de si e de sua vida, sem compromisso com a “verdade”. Ao embarcar nessa jornada ela trata de um tema que é inerente a todos os seres humanos – o amor, que integra a busca de autoconhecimento. Para tanto a escritora utiliza o “eu” multiplicado, o “nós”:

Inventamos ou descobrimos formas de amar com contornos mais imprecisos, por isso mais vastas e ricas. Começamos a nos entender melhor: com nossas carências e nossos horizontes, com tanta urgência e paciente ternura, tamanho desejo de presença – e essa mão que se abre para que o amado busque a sua felicidade, e quem sabe um dia volte para ser o novo acarinhado. Não sabemos nada, não há certezas – nesse gesto pequeno e dolorido está, quem sabe, a nossa única grandeza (LUFT, 1997, p. 221-222).

O “eu” luftiano compreende que o leitor é o destino da escritura. Ele é parte desse processo. Lya Luft cria condições para o desenvolvimento de uma percepção de si. Fala dos seus paradoxos, da ambiguidade presente em si, mas que se sabe que é comum a todo e qualquer ser humano. A experiência dela serve como alavanca para o leitor analisar a sua vida.

Das coisas boas e belas que acabaram nos vêm sempre uma luz e uma capacidade de ver o mais banal com algum encantamento. Essa é a secreta mirada que todo mundo pode ter, mas que o acúmulo de compromissos, e o excesso de deveres, a exigência de sermos cada vez mais competentes e eficazes, talvez nos roube um pouco (LUFT, 1997, p. 42).

Ao representar através da escrita as suas percepções, a sua identidade, Lya Luft expressa o pensamento de uma cultura. A prática autoficcional, além de ser um processo auto-reflexivo, pode também ser entendida como uma forma de falar do “outro”, do coletivo: “Olhamos nosso rosto no espelho, ali está o ar de sempre, alguma ruga, um vago cansaço: ou nesse olhar há uma outra luz, nesse canto de boca um sorriso que a gente tinha até esquecido?” (LUFT, 1997, p. 119).

Por trás de um discurso que possa parecer narcisista e egocêntrico, a autora ao pensar sobre si consegue debater uma questão que contempla todos os seres humanos, de cunho universal – o amor. Ela explora o seu imaginário, suas potencialidades, constrói um pensamento, faz exercício de aprendizagem enquanto ser humano. Mostra que a escritura, assim como vida, o amor está em constante processo de formação. Ela reflete:

Mas o amor é flor selvagem, que precisa de ar e liberdade para desabrochar – por isso é belo e difícil. Tem o seu tempo, tem suas possibilidades, e pouco se sabe de tudo isso: pouco se sabe de nós, a quem nos inunda e carrega. É como se a trama amorosa fizesse parte do seu mistério, de sua raiz secreta, que nunca alcançaremos por mais que se cave, se voe, se perscrute, se cante e chame (LUFT, 1997, p. 209).

Fabulando-se por meio da escritura, Lya Luft ressuscita visões, vozes e sons da experiência amorosa. Ela reflete profundamente sobre sentir o amor: “Antes os

dias eram apenas dias:/ perdas e ganhos, tarefas cumpridas, solidão e algumas alegrias./ Agora os objetos cotidianos revelam contornos de milagre,/ palavras são aves-do-paraíso/ no pensamento que virou floresta” (LUFT, 1997, p. 133).

Entre fala e a canção o texto se forma, numa espécie de “conversa “ao pé do ouvido” com o leitor a escritora transforma-se, revela as contradições humanas e mergulha na busca incessante das respostas. Lê e interpreta a sua vida na escritura: “E eu, dormindo a girar no traçado tristonho/ desta pavana grave ao luar calado,/ não te posso ocultar a lágrima pendente/ que meu olho verteu, silencioso e fechado” (LUFT, 1997, p. 235).

Nesse universo composto pelas várias faces do “eu” da mulher, da amante, da mãe e da escritora, Lya Luft (ficcionalizada) atua como autora/protagonista e personagem de sua própria obra literária e tenta descortinar a complexidade da criação e a instabilidade identitária, os medos e anseios do sujeito contemporâneo,

Em prosa e poemas, em livros e silêncios, falo também para vencer o medo: do terrível destino que traça para mim tantos encontros, ganhos e perdas, e plantou em mim esse desejo de compreender, de estar dentro do mistério do outro, seja ele o imponderável, seja um amigo, seja um amor (LUFT, 1997, p. 257).

Na combinação entre poesia e narrativa em *Secreta mirada*, Lya expressa a arte como um desígnio, estabelece um diálogo com Deus. Nesse “gabinete de escuta” (HAREL, 2000, p. 25), a escritora se analisa como sujeito pertencente ao mundo. Ela quer o mesmo que os outros, ela é como os outros: “Deus,/ eu faço parte do teu gado/ estranhamente humano,/ marcado para correr amar morrer/ querendo colo, explicação, perdão/ e permanência” (LUFT, 1997, p. 259). Com esse olhar absorvido pela relação do “eu” com o “mundo” e do “eu” com os “outros” e com a entidade divina, Lya Luft poetiza sua trajetória criando um universo complexo, permeada por metamorfoses, contradições, reflexões, ela fabula a experiência existencial que é amar.

Na parte intitulada “Finalização”, isto é, no epílogo, “disfarçando-se em sua literatura”, ela se explica:

Nessa trajetória, em parte minha, em parte de minhas ficções – já escritas ou ainda nem definidas – ficou-me a certeza de que o bem supremo não é a vida mas uma vida digna; o bem maior não é o amor mas um amor que dê alegria e paz – e que, mesmo se terminar, continuará nos aquecendo na memória (LUFT, 1997, p. 261).

Lya Luft em *Secreta mirada* desarticula a demarcação que distingue a autobiografia da ficção. Na escritura a autora cria um espaço em que se projeta ficcionalmente e essa auto-reflexão, sem dúvida, tem resultados estéticos. Encenando e desdobrando as diversas máscaras do “eu” inventando e reinventando, descobrindo e ocultando-se, a escritora propicia o leitor a debater o jogo que é a autoficção. No cruzamento desses pactos a princípio de ordem oposta, ele se defronta com o chamado pacto ambíguo (ALBERCA, 1996), terreno que se configura entre o real e o ficcional. Ao perceber essa forma como “mitomania literária” (COLONNA, 2004) que admite o autor representar-se por meio da projeção, isto é, da ficcionalização do seu “eu”, o leitor (espectador) é convidado a participar desse pacto enigmático que é a escritura autoficcional.

No processo de ficcionalização de si mesma, a escritora experimenta-se existencialmente. A autoficção conjectura especular um novo sentido de enxergar o sujeito-autor e faz com que o leitor se aventure pelas interpretações. Sendo a escritora criada pelo discurso, uma elaboração mítica de si composta através da escritura e que em vista desse fenômeno correlaciona o fictício e o auto-referencial, o leitor se depara com uma espécie de “clone” da autora. Lya Luft é e não é Lya Luft.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Abro a gaveta e solta uma palavra:
dança sedutora sobre o meu cansaço,
veste-se de indefinições, retorce-se
no labirinto das ambiguidades.
Tento uma geometria que a contenha
no espaço entre dois silêncios quaisquer
Mas ela inventa o que faço: peso de fruta
no sono da semente, assiste à minha luta,
belo enigma. Eu, mediação incompetente.*

Lya Luft. *Mulher no palco*

Num processo que combina prazer e dor, a palavra torna-se viva na escritura, surge uma expressão, um olhar. Permeado por sentimentos e contradições, o artista imprime sua visão acerca da vida. A experiência do eu e do outro é um vasto laboratório que permite a liberdade da criação. Ao constituir sua subjetividade, o autor inventando e reinventando a palavra, nessa mistura intencional de estilo e voz, internamente persuasiva, exerce o seu principal papel, o de sensibilizar o sujeito leitor.

Criando uma imagem de si no texto, a figura do autor traz de volta o velho debate proposto por Roland Barthes em *A morte do autor* (1968), cuja premissa é de “inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”, atualmente não encontra mais tanta força. O possível regresso dessa figura gerou frutos e observa-se o auge dos relatos de vida, vivencia-se o “boom” das práticas confessionais.

Na contemporaneidade a relação entre literatura e vida é problematizada por meio do relato autoficcional. A redescoberta do sujeito floresce enquanto matéria textual na proposta de um olhar para o âmago do ser humano, para o entendimento do “eu” do mundo e do “eu” no mundo.

Nesta dissertação, através do processo analítico optei por desbravar um território de natureza artística/literária aparentemente novo, a autoficção. Pensei essa dimensão literária sob o ponto de vista ficcional, e com base nos estudos bibliográficos acerca do tema entendi a autora como uma espécie de reflexo, uma projeção de si que habita na escritura.

Instigada por esse fenômeno que recorre ao jogo de exibição e/ou ocultação do sujeito autor, fui levada a percorrer o universo proposto por Lya Luft. Diante do cosmo que o texto configura, constato que a obra *Secreta mirada* (1997) é um ambiente autocriativo que faz emergir através da escritura a busca da compreensão dos desejos e pensamentos de um “eu” que se esconde em sua literatura. Traçando perfis de mulher/amante/mãe/artista, entre prosa e poesia, a autora constrói imagens que integram a arte da composição literária. Ela convida ao leitor a passear e, de certa forma, a se envolver numa história de amor.

Ao percorrer a veia teórica e interpretativa da autoficção, me deparei com inúmeras percepções, todas de grande valia. Assim, imersa no espírito do descobrimento, enfrentei as diversas posições teóricas de estudiosos renomados a fim de desenvolver minha leitura desse fenômeno instigante.

De acordo com a leitura do arcabouço teórico o texto autoficcional apresenta-se sob a forma de um romance e parte do princípio de que o autor, narrador e personagem compartilhem da mesma identidade nominal. Projetado na sua produção artística, na sua composição, o escritor tem a liberdade de viver o enigma de transportar-se para a esfera ficcional, ele pode delirar nesse tecido alucinante que é o texto.

Nesse contexto, a identidade pessoal dá lugar à identidade narrativa e a crença focaliza-se no autor textual que ao fabular sua identidade busca estabelecer um jogo com a sua própria imagem. Ao me amparar na significação do próprio termo autoficção – ficção de si – entendo essa estratégia comunicativa da pós-modernidade como uma vertente novelesca.

Tecendo o fio que entrelaça a teoria autoficcional e a obra *Secreta mirada*, observei uma Lya Luft que se vê como em um espelho; a autora faz da escritura um território de encontro consigo mesma. Ao tentar definir esse fenômeno, leio a autoficção pelo viés fictício, pois mesmo que se reflita acerca da experiência do autor, a verdade autobiográfica não é significativa. A relevância, o desafio está na investigação do autor que se transforma em entidade textual.

A leitura analítica da *Secreta mirada* de Lya Luft possibilitou a incursão por esse novo tipo de trama literária. Ao recriar uma imagem, agora textual, a autora transfigura-se através da arte da autocriação. Para apreensão da mundividência luftiana, transitei de forma sintética por suas obras e percebi que as suas personagens vivenciam o caminho labiríntico da busca do seu próprio eu, da sua identidade, do entendimento do si na sua relação com os outros e com o mundo em que se insere.

Debater as questões de identidade numa época marcada pelo exibicionismo exacerbado é complicado, mas acredito que a autoficção seja uma tentativa de autocompreensão do sujeito, de reconhecer o seu próprio sentido, de representar sua voz, seu olhar no papel e de fazer uma releitura de si mesmo, pois a escritura íntima permite que o “eu” se defronte consigo mesmo.

Creio ter conseguido estabelecer pontos de encontro com o meu “eu” mais profundo e, tocada pela rica simplicidade do amor, intuí que quanto mais tentamos nos encontrar, mais nos perdemos; quanto mais tentamos nos mostrar, mais nos ocultamos. Nessa auto-reflexão ou sucessão de estados da alma, permeada pelos signos contraditórios que envolvem todos os seres humanos, penso como Lya Luft: “O que fugiu dos meus dedos mergulhou na claridade do inabordável, do mais remoto, por isso mesmo mais sedutor. O que interrogo se cala, e, seja qual for o nome que lhe demos, é o silêncio no escuro, que rebrilha” (LUFT, 1997, p. 258).

Com efeito, tais reflexões não encerram a análise dessa vertente literária fecunda que é a autoficção. Consiste apenas numa perspectiva de olhar sobre identidade/obra e literatura/vida. A autoficção vive hoje seu apogeu e permite uma nova mirada acerca do sujeito. Creio que na dimensão literária exista espaço para o

sujeito autor e o leitor. Ao se reinventar na escritura, Lya Luft canta através das palavras a vida humana. O olhar luftiano se difunde na *Secreta mirada* e dá vida às nuances do amor e às imagens das múltiplas visões do paradoxal ser humano.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Bernadette Siqueira; COSCODAI, Mirtes UGEDA. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ABREU, Caio Fernando. *O Estado de São Paulo*, 2 jun. 1987. Caderno 2: Crítica e Livros, p. 6.

ACIOLY, Dimitri. Diversão 360. Disponível em: <<http://pe360graus.globo.com/diversao360/matLer.asp?newsId=32191>>. Acesso em 26 fev. 2008.

ALBADEJO, T. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus Universitaria, 1991.

ALBERCA, Manuel. *La recepción periodística de las obras autobiográficas*. Analecta Malacitana: revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2003.

_____. Uma leitura transitiva de César Aira. *Hispanoamericanos*, n. 665, 2005.

_____. El pacto ambíguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Autobiográficos*, n. 1, 1996.

_____. El espacio autobiográfico en la obra de Severo Sarduy. In: PEYDRÓ, Salvador Montesa (Coord.). *A zaga de tu huella*. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas. Málaga: Universidad de Málaga, 1999. t. 2.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *Pequeno dicionário de literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999. p. 118-120.

ASSIS, BRASIL, Luiz Antonio de. *Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul: 50 anos de literatura*. Perfil das patronas. Porto Alegre: IEL, 1993. p. 81.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARRETO, Cintia Cecília. *A representação da infância em Lya Luft*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação [Mestrado em Letras Vernáculas] – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BATISTA, Donizete A. *Espaço e identidade em Lya Luft: exílio*. Paraná, 2007. Dissertação [Mestrado em Literatura Brasileira] – Universidade Federal do Paraná, 2007.
- BOLAÑOS, Aimée G. *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora*. Madrid: Betania, 2008.
- BORDINI, Maria da Glória. Os vazios da existência. In: *Lya Luft*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984. Autores gaúchos, 5.
- BRANDOLT, Marlene Rodrigues. *O eu em O rio do meio de Lya Luft num discurso representativo da condição feminina*. Rio Grande, 2005. Dissertação [Mestrado em História da Literatura] – Universidade Federal do Rio Grande.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 384-386.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p.231.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & mithomanies littéraires*. Paris: Tristam, 2004.
- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: FAE, 1989. p. 129.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 31.
- DUARTE, Kelley Baptista. *Carmen da Silva: nos caminhos do autobiografismo de uma “mulheróloga”*. Rio Grande, 2005. [Mestrado em História da Literatura]. Universidade Federal do Rio Grande, 2005.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande, ABECAN; Ed. da FURG, n. 7, 2007.
- _____. Régine Robin: autoficção, bioficção ou ciberficção. Disponível em: <<http://www.revistapotesi.ufjf.br/volumes/18/cap02.pdf>> Acesso em: 24 mar. 2008.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999. p. 292.

FRAGA, Whisner. Rascunho. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=646&sem limite=todos>>. Acesso em: 23 fev. 2008.

HANCIAU, Nubia Jacques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF; Niterói: EdUFF, 2005.

HAREL, Simon; JACQUES, Alexandre; St.-AMAT, Stéphanie (Orgs.). *Le cabinet d'autofictions*. Montréal: CELAT, 2000.

LECARME, Jaques. Autofiction: mauvais genre? *Autofictions & Cie.*, Paris, Ritm, n. 6, p. 227-249, 1994.

LEJEUNE, Ph. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1995

_____. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

LIMA, Eliane Ferreira de Cerqueira. *O encontro com o arquétipo materno: imaginário e simbologia em Lya Luft*. Rio de Janeiro, 2006. Tese [Doutorado em Literatura Brasileira] – Departamento de Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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

_____. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. Amor e inquietação. In: SOUZA, Flávio de Azevedo e (Coord.). *O amor na literatura*. Porto Alegre: UFRGS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.

_____. *As parceiras*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Exílio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *História do tempo*. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. *Matéria do cotidiano*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1978.

_____. Me criei na biblioteca do meu pai, lendo. Entrevista a Deonísio da Silva. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/al040720011.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2008.

_____. *Mulher no palco*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999.

_____. *O rio do meio*. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. Perdas e ganhos de Lya Luft. *Zero Hora*. Porto Alegre, 13 set. 2008. Caderno Cultura. Entrevista concedida a Carlos André Moreira.

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

_____. *Secreta mirada*. São Paulo: Mandarim, 1997.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1978. p. 324.

MELO, Cimara Valim. *Lya Luft: percursos entre intimismo e modernidade*. Porto Alegre, 2005. [Mestrado em Literatura Brasileira]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos, 1978. p. 384.

MISTACCO, Vicki. Autofiction and the woman writer: *Le Monde* reviews *Le Manteau noir*. *The Chantal Chawaf Newsletter*, Wellesley College, USA, v. 2, n. 1, summer-fall 1998.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 539.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2006.

PICHIO, Luciano Stegnano. *História da literatura brasileira*. Trad. de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 674.

RECORD. Disponível em: <<http://www.record.com.br/detalhe.asp?tituloLivro=7182>>. Acesso: em 20 fev. 2008.

RELEITURAS. Disponível em: <www.releituras.com/lyaluft_bio.asp>. Acesso em: 20 fev. 2008.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Teoria interpretativa: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*. Montréal: XYZ, 1997.

_____. *Cybermigrances: traversées fugitives*. Montréal: VLB, 2005.

RÖSING, Tania M. K.; AGUIAR, Vera Teixeira. *Jornadas literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo: Ed. da UPF, 1991.

SAER, Juan. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SANTOS, Cátia Cristina Assunção Henriques dos Santos. *Egos-escritos na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro, 2007. [Doutorado em Letras] – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SCHNÄDELBACH, Rosane da Costa. *Entre o sonho e o real: um percurso pelo universo dual construído por Lya Luft*. Florianópolis, 2003. Dissertação [Mestrado em Literatura] – Universidade Federal de Santa Catarina.

SCHOSSLER, Alexandre. DW-World.De. Disponível em: <<http://www.dwworld.de/dw/article/0,1564,1437528,00.html>>. Acesso em: 16 fev. 2007.

SOUBEYROUX, Jacques (Org.). *Le moi et l'espace: autobiographie et autofiction dans le literatures d'Espagne et d'Amérique latine*. Actes du colloque internacional, 26-28 set. 2002.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. A escrita feminina: Lya Luft e o sujeito no espaço literário. *Tempo de Letras*. Disponível em: <http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/materias07.htm>. Acesso em: 18 fev. 2008.

VALENZUELA, Stella Máris. Brasil-Brazil. Disponível em: <www.brasil.brazil.com/content/view/285/111> Acesso em: 19 nov. 2008.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

_____. Entre egoísmo e generosidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 nov. 2007. Caderno Prosa & Verso. Entrevista concedida a Miguel Conde.

VILA-MATAS, Enrique. Por que es usted tan posmoderno? *El París-Babelia*, 14 sept. 2002, p. 24.

VILLAS-BÔAS, Pedro. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*: autores. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1974. p. 284.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 146-148.

ZILBERMAN, Regina. O espelho da literatura. *Portuguese Cultural Studies*. Spring 2007. Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMEONEPAPERS/P1ZILBERMAN.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2008.

ANEXO 1 – CONFABULANDO COM LYA LUFT

Meu nome é Sylvia Ayres Cirne, aluna do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), e orientada pela Prof.^a Dr.^a Aimée G. Bolaños. Realizo uma leitura da obra *Secreta mirada* sob a perspectiva autoficcional. Conforme combinado, envio algumas questões para as quais gostaria de obter seus comentários. Desde já agradeço a honra desta oportunidade. Abraço, Sylvia Cirne.

1. Em *Secreta mirada*, como encaraste o processo de ficcionalização? Por que a prosa narrativa e a poesia?

Resposta: Ocorreu simplesmente ao natural; gosto de inovar um pouco e misturar coisas, não sempre, mas neste particularmente gostei. Nenhuma intenção especial, apenas o prazer.

2. Pensando *Secreta mirada* sob o viés autoficcional, pode-se entender a escritura como um espaço de encontro consigo mesmo, com a própria identidade?

Resposta: Todo autor busca a si mesmo quando escreve, o que não quer dizer que tudo o que se escreve é autobiográfico, ilusão aliás dos leitores comuns.

3. *Secreta mirada* é um livro que fala de amor. Achas que a experiência de amar lembra a experiência da escritura?

Resposta: Nunca pensei nisso, são experiências totalmente diferentes, e cada vez, inclusive, a experiência do amor é diferente. Escrever é arte. Amar é vida.

4. Em relação a tua obra, o que percebes de diferente entre os teus primeiros textos e os mais recentes? Como se localizaria *Secreta mirada*?

Resposta: A diferença é que comecei a escrever aos vinte e poucos e hoje estou com setenta. Espero que haja mais maturidade e refinamento. Sempre uma busca de simplicidade na sofisticação. Para quem puder entender, está ali. O livro *Secreta mirada* não sei nem definir nem analisar, isso fica para os estudiosos da minha obra. Raramente penso em minha arte do ponto de vista teórico, aliás, não gosto.

5. A literatura contemporânea vivencia um auge da escritura autoficcional ou confessional. Quais seriam os signos próprios da tua obra nesse contexto? Desnudar-se na criação literária supõe uma experiência dolorosa ou de prazer?

Resposta: Engano, eu não me desnudo. Disfarço-me na minha literatura. Desnudamento fiz em uma obra que recentemente suspendi, o *Lado fatal*, que foi um desabafo. O resto é disfarce.

6. Quais são os desafios do escritor de autoficção?

Resposta: Se chamas autoficção a autobiografia, não sei te dizer nada. Aliás, tenho memórias da minha infância: *Mar de dentro*. Mas também ali, muito é literatura.

7. Como imaginas o leitor da *Secreta mirada*?

Resposta: Meu leitor não tem idade nem sexo.