**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LEANE AMARAL PAZ ANDRADE

MEMÓRIA E RESENTIMENTO EM *O TIGRE NA SOMBRA*, DE LYA LUFT

**TERESINA
2020**

LEANE AMARAL PAZ ANDRADE

MEMÓRIA E RESENTIMENTO EM *O TIGRE NA SOMBRA*, DE LYA LUFT

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gêneros.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.

**TERESINA
2020**

LEANE AMARAL PAZ ANDRADE

MEMÓRIA E RESENTIMENTO EM O TIGRE NA SOMBRA, DE LYA LUFT

Esta Dissertação de Mestrado foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura e aprovada em sua fase final pela Banca Examinadora da Universidade Estadual do Piauí – UESPI.

Aprovada em: 30/09/2020

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos
Universidade Estadual do Piauí – UESPI
(Orientadora)

DocuSigned by:
Iara Christina Silva Barroca
448BC902154B4BC...

Prof. Dra. Iara Christina Silva Barroca
Universidade Federal de Viçosa - UFV
(Examinadora externa)

Algemira de Macedo Mendes

Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes
Universidade Estadual do Piauí – UESPI
(Examinadora interna)

**TERESINA
2020**

A infância é o chão sobre o qual caminharemos o resto dos nossos dias. Se for esburacado demais, vamos tropeçar mais, cair com mais facilidade e quebrar a cara – o que pode até ser saudável, pois nos dará chance de reconstruirmos nosso rosto.

Lya Luft

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, pelas bênçãos concedidas, por guiar os meus passos e alimentar a minha alma com esperança ao longo desta caminhada.

A minha querida mãe, pelos momentos de acolhida, pela compreensão de minhas ausências e incentivo nas maiores dificuldades.

Ao Luís Coelho, pelo carinho, serenidade e atenção, principalmente nas horas de aflição, fazendo-se presente mesmo tão longe.

A minha orientadora, profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos, que me recebeu de braços abertos quando fiz a opção por sua linha de pesquisa, pelo apoio e acompanhamento desta jornada. Com estímulo, paciência e dedicação conduzindo-me a descobertas expressivas sobre a memória.

À profa. Dra. Algemira Mendes, por ir além da sua missão docente, pela atenção e disposição com que me atendeu, emprestando livros, despertando idéias e incentivando outras fontes de pesquisa. Em sua pessoa, agradeço a todos os professores do mestrado em Letras da UESPI.

Ao grupo de estudo da UESPI criado pelo Prof. Josinaldo, pela ajuda com referências, informações e conhecimentos, por ter nos doado seu tempo e despertado confiança durante as etapas de ingresso na pós-graduação.

Às amigas Ana Raquel, Sandra Helena, Eliene, Fátima e Vilma, por formarem uma corrente de apoio umas das outras, partilhando adversidades e vitórias. Em especial, a Alody, por me ouvir quando necessário, compartilhando saberes, angústias e vivências nestes dois anos intensos.

À turma do mestrado, por concentrar tantas opiniões, ideias, conhecimentos e superações neste período. Orgulho-me de poder estar entre eles.

À CAPES/FAPEPI, pela concessão da bolsa.

A todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a conclusão deste trabalho, OBRIGADA!

RESUMO

A memória enquanto constructo das experiências processadas ao longo da vida oportuniza, por meio da resignificação de lembranças, novas percepções em relação às vivências. Diante disso, esta pesquisa apresenta uma análise do processo de rememoração no romance *O tigre na sombra* (2012), de Lya Luft, considerando os impactos das lembranças sobre a personagem Dolores. Na narrativa, a ação de ressentir manifesta-se por um sentimento lancinante que a fere, desencadeando efeitos dolentes e irreversíveis. Assim, a protagonista processa uma cadeia de sentimentos que são reavaliados por meio do processo de resignificação, na tentativa de superar o desconforto de suas lembranças, dispostas através de experiências com membros do seu grupo e dos vínculos simbólicos que designam os sinais de suas angústias. Os espaços de vivências surgem no presente da rememoração como desencadeadores de lembranças que vão sendo resignificadas por Dolores. Este estudo fundamenta-se na visão de Bosi (2003), Assmann (2011), Candau (2016) e Pollak (1992), que enfatizam a memória e seus aspectos construtivos; Halbwachs (2006), Bachelard (1993) e Borges Filho (2007), que discutem, respectivamente, sobre as memórias coletivas, os espaços de convívio onde a memória é preservada e os efeitos que emitem as moradas. Ainda, no eixo memória e esquecimento, foi pertinente o diálogo com Ricoeur (2008) e Weinrich (2011), bem como com Ansart (2004) e Kehl (2015), que exploram a ação de ressentir e os ganhos subjetivos de quem sofreu decepções e injustiças. Constatou-se que o ressentimento enquanto parte de um processo de construção afetiva da memória recolhe em Dolores conflitos internos capazes de fragilizar o amor por si mesma.

Palavras-chave: Memória. Rememoração. Ressentimento. *O tigre na sombra*.

ABSTRACT

Memory, as a construct of the experiences processed throughout life, gives opportunity of new perceptions about the experiences through the reframing of memories. Facing this, in this research presents an analysis of the remembrance process in the novel *O tigre na sombra* (2012), by Lya Luft considering the impacts of memories on the character Dolores. In the narrative, the action of resenting points to an excruciating feeling that hurts her, triggering harmful and irreversible results. Thus, the one chain of feelings are reassessed through the process of reframing, in an attempt to overcome the discomfort of memories, arranged through experiences with the members of the group and the symbolic bonds that designate the marks of their anxieties. The spaces of experiences emerge, in the present of remembrance, as triggers of memories that are signified by the protagonist. The research was based on the vision of Bosi (2003), Assmann (2011), Candau (2016) and Pollak (1992), who orient their studies towards the scope of memory and its constructive aspects; Halbwachs (2006), Bachelard (1993) and Borges Filho (2007), for discussing, respectively, collective memories, the living spaces where memory is preserved and the effects they emit. In the area of memory and forgetfulness, dialogue with Ricoeur (2008) and Weinrich (2011), as well as Ansart (2004) and Kehl (2015), which discuss the resentment and subjective gains of those who suffered disappointments and injustices, were pertinent. It was found that resentment as part of a process of affective construction of memory collects internal conflicts in Dolores capable of weakening love for itself.

Keywords: Memory. Remembrance. Resentment. *O tigre na sombra*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 MEMÓRIA E RESSIGNIFICAÇÃO DO VIVIDO	12
1.1 Entre as sombras da memória	12
1.1.1 Relação entre memória e identidade.....	18
1.2 Memória, ressentimento e esquecimento	21
1.3 A memória e os lugares de afeto	29
2 LYA LUFT E O ENCONTRO COM A LITERATURA CONTEMPORÂNEA	36
2.1 Percorrendo as faces da literatura contemporânea.....	36
2.2 Lya Luft e seus passos na contemporaneidade.....	43
2.3 Estrutura narrativa de <i>O tigre na sombra</i>.....	49
3 O PASSADO REMEMORADO EM <i>O TIGRE NA SOMBRA</i>	59
3.1 O espelho, a perna e o mar e suas simbologias na narrativa.....	59
3.2 Os ecos do abandono	67
3.3 Lembranças de si no emaranhado familiar.....	76
3.4 A Casa do Mar: a renitência do espaço dos afetos	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

Por ser um elemento capaz de transportar o sujeito a um tempo passado através de recordações, a memória opera de forma subjetiva, atraindo sensações imagéticas, como sons, cheiros e sabores referentes às vivências que se fixam na mente do indivíduo.

O controle limitado que se exerce sobre a memória permite desenvolver um processo de partilha de informações o qual tem relação direta com a utilidade dos dados recebidos e com a importância emocional que os fatos adquirem. Além disso, as lembranças são capazes de atuar de forma instantânea ou alongar-se por meio de experiências que se traz na mente, abrindo caminho para reviver fatos passados.

Nesse sentido, a rememoração, como uma manifestação particular, recolhe lembranças que dizem muito sobre a individualidade do ser, junto a impressões e sentimentos silenciados, na busca de atender ao propósito de superar uma dor ou avaliar as circunstâncias vividas. Quando as lembranças vão sendo reconstruídas, passam a ser adaptadas aos pensamentos no presente, ganhando outras dimensões que interferem no comportamento do ser humano de acordo com os traços significativos que elas reproduzem. Desse modo, as lembranças mais dolorosas são as que intensificam as marcas dos danos sofridos, ocasionando o ressentimento, comum a todo ser, causado pela contenção de afetos, “que nomeia a impossibilidade de se esquecer ou superar um agravo” (KEHL, 2015, p.14).

Essa reação latente de conservar transtornos traz mais prejuízos a quem a sente do que ofensa a quem pratica, porque o ressentido se alimenta de sentimentos destrutivos, como raiva, rancor, ciúmes, além de outros que vão se engendrando de acordo com as situações. Tais sentimentos se mantêm, visto a impotência do ressentido em externar seus desafetos, desejando, sobretudo, o reconhecimento do outro pelo desgosto causado. Assim, anseia pela vingança, mas “a experiência continuada da impotência” (ANSART, 2004, p. 18) limita o ressentido, que se recolhe entre a fraqueza e a inferioridade, reproduzidas no comportamento através da tristeza, do isolamento e da insegurança que leva para a vida.

O que se constrói com as marcas do passado retidas na memória diz muito sobre a personalidade de cada ser, conduzindo atos e transformando as relações com

o mundo. Partindo desse pressuposto, este estudo tem como objetivo analisar o processo de rememoração na obra *O tigre na sombra* (2012), de Lya Luft¹.

Os reflexos da memória presentes na narrativa anunciam sentimentos que formam a individualidade da protagonista, marcados por desafetos, isolamento, críticas e rejeição que confirmam o desprezo colhido no seio materno. À medida que a protagonista vivencia passagens desconfortáveis, ela retorna ao passado, que, assim, encontra uma via para deixar traços profundos no seu íntimo.

Este estudo se apoia em reflexões teóricas presentes em estudos acerca da memória e da identificação pessoal do sujeito, com acréscimo de referências midiáticas, de modo a promover uma análise subjetiva e direta, reunindo argumentos na defesa do objetivo proposto. Nesse sentido, esta pesquisa fundamenta-se nos pensamentos de Bosi (2005) e Assmann (2011) manifestos em seus estudos no âmbito da memória e suas relações; Candau (2016) e Pollak (1992), no que concerne a uma interdependência entre memória e identidade do sujeito, e Halbwachs (2005), por enfatizar a memória coletiva formada no âmbito social, integrada aos lugares onde a memória é preservada. Recorreu-se ainda às concepções de Bachelard (1993) e Borges Filho (2007) relacionadas às lembranças dos espaços de afeto e valorização das moradas. No eixo de memória e ressentimento, dialogou-se com Kehl (2015), Ansart e Seixas (2004), que evocam aspectos da memória revividos pela soma de momentos dolorosos, os quais retratam os sentimentos de quem vivenciou situações de hostilidade, ódio e descontentamentos na vida.

No romance *O tigre na sombra* (2012), é narrada, em 1ª pessoa, a vida da protagonista Dôda (Dolores) desde a infância até a fase adulta. Dotada de traços físicos peculiares, com uma perna mais curta que a outra, a garota enfrenta uma difícil relação com a mãe, a qual apresenta uma personalidade complexa e egoísta. Desse modo, demonstrando certa frustração com a vida, Dôda transfere para a família parte das mazelas que enfrenta devido à situação econômica limitada. A mãe não esconde

---

¹ Lya Luft, descendente de alemães, nasceu em 15 de setembro de 1938, na cidade gaúcha de Santa Cruz do Sul. Desde menina, se dedicou à leitura de livros. Formada em Pedagogia e em Letras anglo-germânicas, obteve o título de mestre em Linguística e em Literatura Brasileira. Estreou com o livro de poemas *Canções de Limiar* (1964) e, em 1980, publica seu primeiro romance, *As Parceiras*, seguido de *A Asa Esquerda de um Anjo* e *Reunião em Família*. Este último foi lançado nos EUA. Estreou na literatura infantil com a obra *Histórias de Bruxa Boa* (2004). Com o filho Eduardo Luft, publicou o livro *Criança pensa* (2009). Sua bibliografia transita entre os diversos gêneros textuais, marcada uma temática intimista (Cf. FENSKE, 2013.).

o desafio pela filha nem o desconforto por tê-la com problemas físicos que dificultam a sua mobilidade e retraem sua aceitação no meio social.

O romance de Lya Luft causa impacto pela indiferença por parte da mãe da protagonista, que a leva ao sofrimento e a aprofundar o encontro consigo mesma, o que contribui para que reviva os acontecimentos de forma ressentida. Ressentir é a manifestação de um sentimento lancinante que fere e não se exterioriza, desencadeando no sujeito efeitos dolentes e irreversíveis. Nesse sentido, o ressentido guarda uma soma de sentimentos prejudiciais a si mesmo. Na narrativa luftiana, apresenta-se como um elemento que propicia o reconhecimento fragilizado da protagonista, permitindo uma reflexão sobre as coisas que conquistou e aquelas que o ressentimento a fez perder.

A opção pelo estudo dessa obra justifica-se, pois, pelo interesse em estudar a memória e os efeitos causados por fortes reminiscências, como também pela importância do campo de estudo sobre a memória e a forma como se faz presente na literatura.

O trabalho está estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta as bases teóricas sobre a memória e seus aspectos construtivos, destacando a memória individual e coletiva entre pontos de importante formação para a identidade do sujeito, conforme as visões de Freud (1997), Bosi (2003) e Halbwachs (2006).

Compete ressaltar a relação entre esquecimento, memória e ressentimento como mecanismos que recolhem os efeitos de lembranças relacionadas a situações de agravo. Nesse aspecto, o processo de ressentir e suas consequências são ordenados pelos pensamentos de Kehl (2005), Ansart e Konstan (2004). O primeiro capítulo trata ainda dos lugares de memória, onde as recordações se mantêm arraigadas entre os objetos e materiais ali expostos, transformando-os em espaços de refúgio e proteção pessoal, conforme as postulações de Bachelard (1993) e outros autores que resgatam, nos cenários de abrigo, marcas de subjetividade.

No segundo capítulo, explora-se o universo da literatura contemporânea com foco em abordagens temáticas, recursos estilísticos, linguagem e, principalmente, a atuação do narrador vinculada às formas de fazer ficção. A princípio, contempla-se o conceito de contemporaneidade, percorrendo suas práticas instauradas na década de 1960 até o início do século XXI, com destaque para as peculiaridades de cada período, considerando-se obras e autores com base nos estudos de Agamben (2011), Schøllhammer (2009) e Adorno (2013). Esse capítulo também evidencia os aspectos

intrínsecos da literatura contemporânea, retratados nas produções ficcionais de Lya Luft, em que se complementa pela análise da estrutura narrativa do romance *O tigre na sombra* (2012), conforme as visões teóricas de Leite (2002), Genette (1979), Reis, Lopes (2000), entre outros.

O terceiro capítulo concentra-se na análise de *O tigre na sombra* (2012), com ênfase nos traços memorialísticos. A princípio, abordam-se lembranças que determinam aspectos da identidade da protagonista, por meio de elementos simbólicos presentes no enredo, considerando-se principalmente as marcas do seu ressentimento. Em seguida, exploram-se os relatos testemunhais de membros familiares, retomando-se um passado desconhecido, na busca de compreender o presente. Para concluir esta sessão, analisa-se o habitar dos espaços de afeto, locais de representação da individualidade, onde se concentram imagens íntimas que abrigam memórias incapazes de se desvanecer, as quais, por outro lado, propiciam equilíbrio à personagem diante das instabilidades sofridas no decorrer da narrativa. Reitera-se que os recortes da obra em estudo se ajustam às visões de Halbwachs (2006), Candau (2016) e Ansart (2004), construtores críticos de meios que interligam memória a identidade, coletividade e ressentimento.

Por fim, nas considerações finais, busca-se resgatar as reflexões discutidas, tendo-se como desafio revelar se há vestígios de extração do ressentimento vivido pela protagonista em que se manifestam as circunstâncias e por quais caminhos se readmitem os afetos perdidos.

1 MEMÓRIA E RESSIGNIFICAÇÃO DO VIVIDO

Neste capítulo, são apresentadas as bases teóricas relacionadas ao estudo da memória, realizando-se um percurso por seus aspectos construtivos, os efeitos emocionais que acarreta e as relações entre identidade, esquecimento e espaços de afeto.

No primeiro tópico, destacam-se os aspectos que determinam a forma de atuação da memória e o modo como marca a subjetividade do indivíduo, cuja relação com o meio coletivo ganha novas percepções, à medida que se reconstróem partes esquecidas e se confirmam lembranças através de testemunhas, concedendo maior importância aos fatos. Trata-se ainda da relação entre memória e identidade, considerando-se que a imagem individual construída pelo sujeito vem do conjunto de experiências absorvidas, as quais, quando impossível de serem apagadas, acabam por dar forma a comportamentos introspectivos.

No segundo tópico explana-se acerca da relação entre memória, ressentimento e esquecimento, atos involuntários regidos pela carga emocional com que as lembranças se instalam na mente do sujeito, podendo atrair sentimentos lancinantes que não chegam a ser exteriorizados.

O terceiro tópico assinala os espaços de convivência também caracterizados como lugares de refúgio, onde se imprimem marcas do vivido e se abriga parte da intimidade do ser humano.

1.1 Entre as sombras da memória

Sendo uma das faculdades inerentes à vida humana, a memória funciona como um receptáculo de informações disponíveis entre os meios materiais e imateriais que constituem o mundo do sujeito. Atuando na reprodução das experiências em particular e dos acontecimentos em geral, a memória consiste na principal forma de reviver e redescobrir o passado.

A capacidade de armazenar conhecimentos e transitar entre o passado e o presente faz da memória um meio descontínuo que transporta imagens, ideias e sensações moldadas por uma construção mental variável em diferentes aspectos, conforme esclarece Elisabeth Jelin (2002, p. 17): “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”.

Nesse sentido, a memória apresenta dois lados distintos: enquanto ação, ela narra, recorda e corporifica por meio de objetos, fotos, lugares etc.; por outro lado, silencia, subtrai e cria lacunas. Diante desses aspectos, frente à sua heterogeneidade, a memória oferece a ideia de transição que se renova em cada lembrança, oportunizando a recuperação de momentos silenciados, fragmentados ou, em algumas ocasiões, desvanecidos.

Frequentemente, a memória penetra em todos os pontos da vida mental, influenciando desde a capacidade de adquirir conhecimentos até os impulsos que escapam à consciência. Dessa forma, ela se manifesta como matéria objetiva, que se converte no melhor veículo para transportar informações vinculadas ao cotidiano, manifestando-se em atividades simples, como memorizar uma receita, gravar um número telefônico etc. A memória também pode se apresentar de maneira inconsciente, o que a caracteriza como algo automático, se fixando no inconsciente através da repetição, sem interferir na natureza de quem a pratica.

Em relação à “matéria subjetiva”, termo que remete a detalhes de fatos individuais marcados pelas próprias experiências, Fentress e Wickham (1992) afirmam que a memória limita o seu público e age sobre imagens sensoriais recordadas, como, por exemplo, o registro de vivências na infância, de datas especiais etc. Assim, percebe-se que, de um lado, esses ângulos da memória se categorizam por elementos práticos, referentes ao mundo externo, podendo se repetir, e, por outro lado, há os elementos internos, abstratos, repletos de cargas emocionais, que podem aparecer e desaparecer involuntariamente.

Diante desses aspectos constitutivos da memória, Freud (1997b, p. 136) salienta que “o nosso aparelho mental [...] possui a capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e, não obstante, registra delas traços mnêmicos permanentes, embora não inalteráveis”, ou seja, as informações acrescentadas à memória são dotadas de capacidade renovadora, podendo ser recobertas por outras ou apagadas à medida que surgem novas percepções. Já as notações permanentes continuam protegidas no inconsciente e, mesmo com o aparecimento de novos estímulos, esses rastros não se abalam, mantendo-se inflexíveis. Considerando ser o valor emocional o principal motivo para a sua conservação, é compreensível que, quanto maior carga afetiva tiverem os registros, maiores serão as chances de reaparecerem automaticamente.

Conforme as lembranças são ativadas, a representação definida do presente sofre intervenção, surgindo uma nova representação do passado com outra

intensidade. Isso ocorre porque as lembranças vêm sob a forma de emoções, sentimentos e até fantasias, penetrando com expressividade no interior do indivíduo.

Ecléa Bosi (2003, p. 36) descreve a memória “como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”. Sendo assim, o ato de rememorar atrai uma diversidade de sensações que mexem com fatores emocionais e afetivos de forma repentina. Esses eventos, emoções e sensações passam a ser o conteúdo prioritário da memória.

Na narrativa *O tigre na Sombra* (2012), a memória, quando ativada, desperta uma acentuada carga emocional na protagonista, Dolores, como se evidencia em seu relato: “desde que me lembro alguma coisa em mim dói” (LUFT, 2012, p. 27). Apreende-se nessa passagem que à retomada das lembranças do vivido se somam sentimentos de mágoa e sofrimento, efeitos das vivências compartilhadas com a mãe, marcadas por sensações de desafeto, repulsa e indiferença, as quais transpassam a dor física e se enraízam no íntimo da narradora-personagem.

A relação que se estabelece com o outro vem marcada em grande parte pelo uso da palavra, sendo que, no romance *O tigre na sombra* (2012), a convivência entre mãe e filha revela, além das experiências, um impacto emocional causado pelas palavras, o qual permanece durante um longo tempo na memória. Comumente,

[...] dizemos que nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou aprendemos em determinada circunstância particular. Abre-se um leque de acontecimentos nos quais podemos denominar “estado de coisas”, os semblantes singulares, [...] as palavras ouvidas segundo seu modo de enunciação, os encontros mais ou menos memoráveis. Ora, coisas e pessoas não aparecem somente, elas reaparecem como sendo as mesmas; e é de acordo com essa mesmidade de reaparecimento que nos lembramos delas. (RICOEUR, 2008, p. 42).

Conforme o autor, as lembranças são dotadas de um valor sentimental distinto para cada indivíduo, sendo as formas de experienciar e aprender também reservadas a cada um de acordo com a situação em que ocorrem e a importância que aí adquirem. As palavras, como parte de um conjunto de “coisas” não esquecidas, permanecem com o mesmo valor de quando emitidas em determinadas ocasiões no passado. Particularmente, elas agregam um poder de significação que se estabelece do mesmo modo em que se deu pela primeira vez. Com o passar do tempo, elas não se suavizam,

tampouco se destroem, penetrando no inconsciente como uma memória viva, sempre relembrada.

Muitas das palavras proferidas por *Minha mãe* em *O tigre na sombra* (2012) remetem ao descontentamento e à intolerância relacionados à filha. Quando criança, essas falas poderiam parecer advertências educativas típicas do comportamento das mães, a exemplo de “senta direito”, “você é sempre desajeitada”, “nunca faz nada direito” e outras (LUFT, 2012, p. 41). Com o tempo, no entanto, as vozes maternas vão evidenciando a certeza da rejeição: “Você só me causa problema! Se eu tivesse duas feito você, me matava” (LUFT, 2012, p. 45). Assim, ganhando força, rispidez e presença, as palavras persistem na mente de Dolores seguindo o mesmo compasso.

Além delas, as imagens contribuem para encenar o passado, manifestando-se como reflexos no presente. O mundo virtual no qual se inserem as imagens se materializa no presente pela intensidade de sensações que surgem a cada lembrança, ocorrendo através da rememoração. Por consequência, “a lembrança se transforma à medida que se atualiza” (BERGSON, 1999, p. 159), pois é aí que ela deixa de ser pura para se tornar imagens (processo de rememoração). As lembranças perdem parte do todo, alteradas pelas interferências do mundo externo, mas o essencial das lembranças permanece no passado e se reporta ao presente espontaneamente.

Levando em consideração as recordações da vida do homem, Freud (1986) aponta que os primeiros experimentos da infância deixam traços inerradicáveis na mente humana, concluindo que, quanto mais tempo estiverem retidos na memória, maior impacto devem causar nas pessoas. O conteúdo mais frequente “constitui-se, de um lado, das situações de medo, vergonha, dor física, etc. e, de outro, de acontecimentos importantes como doenças, mortes, incêndios, nascimentos de irmãos e irmãs, etc.” (FREUD, 1986, p. 273). Essas imagens de efeito emocional se intensificam à medida que as impressões ocasionadas por elas na infância levam a operar em traços equiparados a outras experiências no decorrer da vida.

Em *O tigre na sombra* (2012), as cenas da infância da protagonista que sustentam o abandono e a preferência da sua mãe pela outra filha se conectam aos dissabores vigentes na fase adulta de Dolores, quando é traída pelo marido. Nessa fase, ela também é substituída por Dália: “eu seria só esse corpo desajeitado e dolorido que meu homem amado trocava pelo corpo ainda atraente de minha irmã Dália” (LUFT, 2012, p.123). O ocorrido dá suporte à mesma dor sentida na infância, agora sob uma outra dimensão, como uma ferida crônica, deixando a personagem exasperada, com

dificuldades para abandonar a carga sensitiva que a acompanha. Em silêncio, de forma pungente, o trabalho da recordação se ancora no interior do sujeito e de suas afetividades.

Cada pessoa dispõe de suas próprias recordações, as quais não podem ser transferidas a terceiros. Essa singularidade da memória torna possível uma reflexão sobre o passado, realizada em particular, ocorrendo em um determinado tempo e meio no qual se faz referência. Assim, compreende-se que a memória individual é também uma forma de diálogo consigo mesmo, quando os acontecimentos prévios ativam as relações existentes e despertam questionamentos, de modo que o sujeito reinterpreta e redefine as próprias posições e comportamentos. Isso ocorre nos momentos de crise interna, principalmente em situações que desestabilizam emocionalmente as pessoas, levando-as a revisar atitudes e posicionamentos que as ferem intimamente.

Para Bosi (2003, p. 52), “a estrutura do comportamento é uma relação entre a consciência e o mundo, jamais cortada por pontos finais. Sendo um traço de união entre o que foi e o que será, é antes de tudo memória”. Pode-se compreender que a memória reflete na conduta do indivíduo, pois, para cada reação exposta, há uma soma de valores morais que definem suas ações, tudo isso ligado a um conjunto de pensamentos exteriores cujas forças transitam entre passado e presente. Assim, muito do revelado em ações e modos comportamentais vem da memória retida sobre os fatos que, de algum modo, marcaram o indivíduo, principalmente nas relações estabelecidas com o outro.

Uma breve análise evidencia sinais de que as concepções externas fixadas na memória marcam a personalidade de Dolores, protagonista de *O tigre na sombra* (2012), como a desvalorização sentida nos ditos da mãe que ressaltavam sua imperfeição física e diminuía sua capacidade de aceitação: “a mãe tinha razão [...] quem ia querer uma moça assim meio tortinha?” (LUFT, 2012, p. 37). Em outra ocasião, em seus pensamentos, fica subentendida a fala de um rapaz: “se não fosse esse defeito, eu poderia te amar” (LUFT, 2012, p.67). Desse modo, os pontos de vista reprovativos fazem brotar no íntimo da personagem sentimentos de desilusão e inferioridade, que dificultam sua relação com o meio coletivo, resultando em um comportamento inseguro e um desconforto interior na busca de aceitação. As memórias, como fruto das experiências adquiridas, consistem no posicionamento do sujeito de modo imperceptível, cabendo somente a ele as máculas da adversidade.

A memória individual, como peça de um conjunto de lembranças, atos e pensamentos que determinam o ser em sociedade, compartilha com a memória coletiva lembranças comuns a outros que estão no mesmo meio social, sendo uma segmento da outra. Sabendo que os fatos ocorridos em grupo deixam marcas diferentes em cada membro do coletivo, pode-se afirmar que a lembrança, mesmo em caráter particular,

não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Entende-se, pois, que a memória individual não apresenta uma separação integral da memória coletiva, visto que, com frequência, reporta-se a lembranças de outras pessoas, com ideias e maneiras de pensar absorvidas pelo grupo com que se mantém contato, modo pelo qual, em algum momento, o sujeito sente a necessidade de reproduzir lembranças externas a ele, independentemente de o testemunho ser ou não material, bastando que os seus pensamentos o levem a situar-se em algum grupo. De tal modo, “os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais a sós ao representá-los para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Assim, as lembranças ganham novas impressões, consumidas pela variedade de pensamentos e coisas que envolvem a consciência humana durante o tempo presente, por isso ela deixa de ser uma para ser parte considerável do todo. Isso acontece porque a memória individual não é autossuficiente, o que torna improvável o homem ter lembranças individuais que não acrescentam uma referência social.

Bosi (2003) explica que os fatos vividos na infância se fixam com mais facilidade do que os de outras fases da vida, devido à importância daqueles eventos primeiros para a construção subjetiva do indivíduo. É na infância que se constroem as emoções que irão permanecer ao longo da vida e que se dá o primeiro passo para desenvolver a memória coletiva. Pai, mãe, tios e avós formam um ciclo de coletividade, postos como primeiros representantes da memória social do indivíduo: “a comunidade familiar ou grupal exerce uma função de apoio como *testemunha* e *intérprete* daquelas

experiências” (BOSI, 2003, p. 54, grifos da autora). Os familiares tornam-se testemunhas quando presenciam os fatos ocorridos na infância e declaram o acontecido. Ao assumirem a função de intérpretes através das revelações, exploram o que está oculto ou o que, por limitações, se desconhece. Desse modo, as lembranças esquecidas passam a se complementar com os testemunhos familiares ou, em alguns casos, as informações exploradas manifestam-se como objeto de compreensão do que passou ou como interesse em desvendar as situações passadas.

A memória coletiva em *O tigre na sombra* (2012) desponta quando a protagonista mostra interesse por informações da mãe sobre os tempos de infância. Observando a interpretação da avó materna, ela ressalta: “quando me queixei a Vovinha das maldades de minha mãe, ela assumiu a culpa: Criei minha única filha para ser uma princesa, e nisso errei. Teve vários namorados, mas nenhum servia” (LUFT, 2012 p. 30). De acordo com esse relato da avó materna, se compreendem as circunstâncias nas quais viveu a mãe de Dolores, bem como a sua trajetória sensitiva, identificando-lhe os traços identitários por meio das conquistas e frustrações que corroem a sua interioridade.

As fortes memórias servem de apoio à identidade quando se retrata o que nunca foi revelado e, aos poucos, se constrói a individualidade junto ao que está sendo vivido e transmitido pelas emoções, ideias e condutas que ressaltam a imagem de si para o mundo externo. É na memória que se reforça a identidade, por isso é tão difícil se ter uma sem se perceber a outra.

1.1.1 Relação entre memória e identidade

O ato de rememorar evidencia uma relação bastante estreita entre identidade e memória, refletindo muitas vezes a imagem que se faz para si e para o próximo, como forma de representação do ser. Essa ideia enseja algumas indagações a respeito da protagonista Dolores, em *O tigre na sombra* (2012): quem é esse sujeito representado? Como ela se vê interiormente? Para obter essas respostas, é importante observar que a imagem individual construída pelo sujeito vem do conjunto de experiências absorvidas do convívio social no qual ele está inserido, acrescido pelos relatos traduzidos por outros membros que participaram como testemunhas de situações ocorridas no passado.

O maior desfoque identitário vem da necessidade de agradar primeiro ao meio coletivo, depois ao individual, quando o modo de ser – sujeito percebido ou representado – não converge com o ser – sujeito interior. Essas duas formas de identidade são construídas sobre as referências que o outro vêm a conceder. Nesse sentido, considera-se que

ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros (POLLAK, 1992, p. 5).

Pollak (1992) explica que, para construir uma imagem, é preciso uma transformação que decorre em função de critérios negociáveis com o outro e não em função do outro. A identidade se relaciona diretamente com as referências estabelecidas de acordo com as concepções, normas e padrão já instituídas pelo outro, que é influenciado pelo grupo social. O que foge ao pensamento social é a ideia de acomodar e ajustar aquela identidade que se manifesta de modo diferente.

Associa-se prontamente essa discussão à obra *O tigre na sombra* (2012), na qual diversos aspectos reforçam os traços identitários da narradora-personagem quando ela se esforça para encontrar-se como filha e mulher na condição de deficiente física, buscando a aceitação tanto pessoal quanto social, desde o momento em que teve de conviver com a indiferença. Nesse contexto, o desequilíbrio das relações reproduz uma fragilidade identitária a cada descontentamento sentido em suas recordações.

Quanto mais intensas forem as lembranças que remetem a censuras e repreensões, maiores serão os conflitos internos do indivíduo na busca pelo reconhecimento da identidade, tentando não negar a si mesmo. Ao tratar desse assunto, Joël Candau (2016) afirma que os fatos ocorridos no passado tanto podem construir a identidade quanto alterá-la simultaneamente, ao fazer uma junção do presente com o passado e com o que há por vir, definindo o ser humano. Essa ação conjugada de tempo agrega diferentes memórias que se coordenam para trabalhar a relação, formação e expressão de si para si mesmo, realizando-se assim

uma memória do passado, aquela dos balanços, das avaliações, dos lamentos, das fundações e das recordações; uma memória da ação, absorvida num presente sempre evanescente; e uma memória da espera, aquela dos projetos, das evoluções, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em direção ao futuro (CANDAU, 2016, p. 60).

Candau (2016) considera, pois, três formas de memória importantes para a vida pessoal de cada sujeito: *a memória do passado*, que surge como um levantamento, uma reunião dos acontecimentos, com uma avaliação sobre os fatos, de forma que as lamentações servem para fortalecer e mudar interiormente as pessoas; *a memória da ação*, a qual vem contribuir para um novo tempo de esperanças que permite melhorar os sentimentos que ficaram e de agir sobre a transformação interior, e *a memória de espera*, que se há de se valorizar como algo que pode ser modificado, projetando uma forma de superar o que foi vivido, fortalecendo a personalidade.

Avaliando as fases que marcam a essência da memória, a principal delas se concentra na evolução do ser, todavia cruzar essas etapas nem sempre significa alcançar uma transformação pessoal, visto que certo tempo é necessário para se ressignificarem os sentimentos mantidos consigo mesmo, o que demanda trabalhar posições futuras que venham a superar as marcas do passado.

Por meio dessas três posições em que transita a memória, pode-se considerar que os relatos da protagonista em *O tigre na sombra* (2012) se distribuem inicialmente pela *memória do passado*, ao mencionar: “minha mãe, que não me amava, teve duas filhas” (LUFT, 2012, p.14). Já a *memória da ação* agrega eventos de grande significação para sua vida pessoal, como o casamento: “agora alguém me escolhia para a vida toda. Era amada, ia ser feliz [...] como todo mundo” (LUFT, 2012, p. 86). Assim, ela atravessa o presente com resistência diante do que a machuca e vai ao encontro da *memória da espera*, quando busca no futuro a ressignificação do vivido, deixando claro que “a opinião dela agora machuca menos” (LUFT, 2012, p. 90).

As mudanças interiores que ocorrem no sujeito dão consequência ao processo de reconstrução da identidade, cujo elemento de maior peso identitário está no nome, componente que titula a individualidade do ser humano, como também a sua inscrição social, atribuindo importância e unicidade às personalidades. Primo Levi (2013 apud MACIEIRA, 2019), em sua autobiografia intitulada *É isto um homem?*, discorre sobre os momentos de pavor quando é levado prisioneiro para Auschwitz. Entre as diversas atrocidades sofridas, como dor, fome, frio e sede, os prisioneiros tiveram seus nomes

substituídos por números, como forma de colocar em dúvida a própria noção de identidade, privando-os de dignidade humana e moral. Desse modo, a retirada do nome ressoa como um rompimento dos vínculos originários do homem, desestabilizando aquilo que fortalece e reconhece a sua existência, uma vez que

todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar a sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade (CANDAU, 2016, p. 68).

Perder-se e encontrar-se é o que exprime o fragmento acima, visto que, quando se tem um nome, se tem uma origem, um rosto, um valor, mas, a partir do momento em que se afasta dos traços que integram a própria identidade ou por alguma razão involuntária chega-se a esquecer quem se é, acaba-se por atribuir um novo significado de si mesmo, reconstruindo o modo como se vê. “Chamar alguém pelo nome é lembrar-se da atribuição e do reconhecimento social de uma identidade” (CANDAU, 2016, p. 68). Dessa forma, o nome é algo que nos identifica em sociedade, país e mundo. Em *O tigre na Sombra* (2012), a personagem principal atribui valores ao seu nome, Dolores – “nome escuro, de sombra e pranto, cheio de ôôô lúgubres” (LUFT, 2012, p.15) –, manifestando dor, sofrimento e melancolia, sentimentos comprovados não só fisicamente, por ter uma perna mais curta que a outra, mas, sobretudo, nos momentos cinzentos que atravessa.

A identidade como fruto do contato que se tem com os outros não se limita a um meio fechado, centrada apenas no nome pré-determinado. Ao contrário, ela se restaura nos diversos momentos do sujeito, que experimenta memórias desagradáveis que machucam o íntimo e persistem regularmente nas formas comportamentais, expostas a novos contextos que se anexam à personalidade, tornando-se irreversíveis.

1.2 Memória, ressentimento e esquecimento

Pensar em memória é ter a convicção de que há em cada ser um reservatório intelectual contendo um conjunto de informações regido por emoções, sensações, angústias e medos acumulados. Desconsidera-se a fidelidade dessas informações

quando restauradas, porque a memória também é feita de falhas e lacunas em que se celebra a ação de esquecer. O mecanismo de presença e ausência de dados explorado pelo sistema cognitivo varia, possibilitando maior ou menor condição de reter conhecimentos.

O filósofo Platão (428/7-347 a.C.), citado por Weinrich (2001), através da metáfora da tábua encerada, explica o funcionamento do aparelho mnemônico, tendo o esquecimento e a lembrança como elementos inseparáveis. Platão conceitua a memória como uma tábua de cera utilizada na antiguidade para registrar escritos que remetiam a uma lembrança. Esse recurso era o mais acessível e se adequava às necessidades dos gregos, sendo as notações diárias feitas na tábua e removidas com a aplicação de cera. O que se recordava estava ali impresso, e o que não fosse capaz de ser impresso acabava por ser esquecido. Nesse sentido, a tábua funciona como o aparelho cognitivo que absorve as sensações, enquanto a cera é uma representação do esquecimento, apagando o que não for relevante ao sujeito:

Segundo Platão nem todas as pessoas receberam como presente de nascimento tábuas enceradas da mesma qualidade, a tábua tem tamanhos diferentes nas diferentes pessoas, e a cera é de pureza e consistência diversa. Assim, embora cada tábua encerada venha limpa de inscrições na hora do nascimento, [...] elas não prestam o mesmo serviço a todas as pessoas no curso de suas vidas (WEINRICH, 2001, p. 44).

Conforme tais considerações, a memória seria um presente recebido logo ao nascer, quando se apresenta pura, sem impressões afetivas. De caráter específico, ela não atende de igual forma a todas as pessoas, se diferenciando em tamanho, qualidades etc. e variando em ações como bloqueio, falha e até exclusão dos acontecimentos. O jogo de lembrar e esquecer se faz pela oposição de acontecimentos a que o organismo sensitivo se submete ao longo da vida, ora leves traduzindo a felicidade, ora pesados, difíceis de se perder.

A memória acaba por recolher lembranças de acordo com a necessidade e a situação vigente, isto é, o sujeito recupera o passado segundo o grau de importância dos eventos vivenciados. Em uma distinção entre menos ou mais expressivos, a memória prioriza certos episódios e favorece o esquecimento de outros.

Essa apropriação do passado pode ser observada também na tendência dos sujeitos a, de um lado, memorizar menos os acontecimentos neutros do que aqueles carregados de afetividade e, de outro, entre estes últimos, esquecer aqueles que são desagradáveis mais rapidamente do que outros (CANDAU, 2016, p. 74).

Candau (2016) enfatiza a bipartição dos eventos segundo o efeito emocional que causam no indivíduo, o qual prioriza uns e se desapega de outros, tentando, com agilidade, olvidar as más lembranças. É importante destacar que há fatos singulares que se mantêm reservados, tornando-se inesquecíveis, com uma imagem fluente do que foi visto, ouvido e recebido no passado, mantendo-se silenciados por algum tempo, sem serem, entretanto, jamais esquecidos. A capacidade de ativar lembranças está sempre ligada ao poder afetivo que provocam, principalmente quando os acontecimentos memorialísticos dão sentido à própria vida.

Por outro lado, os fatos inúteis e desagradáveis são os que o cérebro rapidamente busca dispensar ou talvez camuflar, como um mecanismo de defesa, evitando dor e sofrimento. Assim, o esquecimento opera como “apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo eventualmente superável” (RICOEUR, 2008, p. 46). Como algo que foge ao controle da natureza humana e impede o retorno as lembranças, o esquecimento não depende de escolha.

Em *O tigre na sombra* (2012), Dolores não esquece as cenas desagradáveis da sua infância, como se verifica na seguinte passagem: “as mágoas e as memórias, essas falam sem parar” (LUFT, 2012, p.118). A angústia segue com ela a cada etapa da vida e se refaz em cada decepção sentida, não havendo em seus relatos uma lembrança que demonstre esquecer as situações de desamparo. Ao contrário, os dramas se interligam e se reúnem aos sentimentos de desalento, o qual se instaura nos difíceis ciclos da sua vida.

Diante do comportamento ativo da memória e seu processo natural de realização, Santo Agostinho (2004) faz uma comparação entre o cérebro (memória) e o estômago, afirmando que a alegria e a tristeza são como o doce e o amargo, unidades transitáveis nesses espaços. Assim, por meio da ruminação, o alimento sai do estômago, enquanto os afetos saem da memória através das lembranças.

Aleida Assmann (2011) complementa o raciocínio de que esses órgãos fisiológicos são representações de um ponto de passagem onde ocorre o

processamento e a efetivação de substâncias, não a permanência como esperado, de modo a aplicar-se tanto a ideia quanto o alimento no sentido de reflexão:

Qualquer estômago de vaca, que tem a função de devolver o alimento ainda não digerido à boca para mais uma vez ser processado, é uma imagem admirável para a memória, que, em contraste com as metáforas da escrita, do espaço e do edifício, já bastante difundidas, ilumina agora, sobretudo, a dimensão temporal no ato da recordação (ASSMANN, 2011, p. 179).

Esse alimento que vem a ser devolvido à boca e volta a ser processado durante o movimento de substâncias presentes no estômago é equiparável às lembranças mantidas na memória, pois o ir e vir do alimento assemelha-se ao que vai e volta ao pensamento. O intervalo representado entre o presente e o passado conduz à imagem da reflexão, revelando uma condição de perda ou redução das lembranças. À proporção que as lembranças são digeridas, ocorre um alívio da consciência, mas, se o homem arrasta consigo uma enorme quantidade de “iguarias indigestas”, ele volta a ruminar, isto é, remoer o vivido.

Esse processo ruminante é renitente em *O tigre na sombra* (2012), nos diferentes momentos em que Dolores rememora as suas decepções e percebe o retorno de um sentimento que traz mágoa e rancor, expresso como “uma ferida aberta com sangue [...] escorrendo cada vez que eu lembrava. Lembraria o tempo todo por muito tempo” (LUFT, 2012, p.108). A forma de acomodação do vivido para a personagem é resistente e se produz sob fluxos dolorosos de idas e vindas.

A recordação, tal qual o processo de ruminação, não se compõe de uma presença permanente, tampouco de uma ausência durável, conservando-se na alternância. “Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la” (ASSMANN, 2011, p.166). Adormecidas, as lembranças se depositam em camadas indestrutíveis compostas por ideias, imagens e sentimentos, reconstituindo-se sob circunstâncias especiais que desestabilizam o lado emocional do sujeito.

Essas lembranças carregadas de grandes dimensões afetivas, que transportam uma carga obscura de afetos, estabelecem uma noção bastante complexa sobre o que de fato venha a definir o ato de ressentir. Kehl (2015, p. 15) esclarece que “a palavra ressentimento [...] se trata de uma reação – mas se esta reação estivesse sido posta

em ato, ainda que fosse um ato de palavra, o sentimento de injúria ou agravo seria aplacado”. Assim, subentende-se que o ressentimento é fruto do não esforço da vítima que silencia diante de ofensas, fecha-se ante às angústias por não conseguir opor-se às ações do acusado e passa a reviver os sentimentos que não foram desarmados. Mas o ressentimento vai além de uma repetição de sentimentos, distribuindo-se em três diferentes sentidos: o psicológico, o social e o existencial.

O primeiro refere-se a processos mentais expostos através da raiva ou irritação perante uma ofensa, como resultado das injúrias sofridas por uma pessoa de modo permanente, as quais se abrigam na mente. O ressentimento classificado como social é aquele fruto de uma emoção vivida em um grupo no qual os componentes encontram-se em uma posição injusta, subordinados a uma hierarquia. No sentido existencial, o termo ressentimento retrata sentimentos e emoções naturais da vida humana, podendo se particularizar quanto à intensidade e às circunstâncias dos reprimidos (KONSTAN, 2004, p. 61). Em ocasiões externas, internas e compostas, essas aplicabilidades do ressentimento correspondem ao sentimento emocional que carregam, ou seja, a partícula de maior relevância se concentra nas emoções interiores e no modo como atingem o homem.

A condição real do termo ressentimento acontece no período em que se destacam significativamente na memória as passagens dolorosas do vivido, intensificando as marcas dos danos sofridos pelo indivíduo que, ao sobreviver, experimenta os sentimentos reprimidos, explanando o ressentimento no sentido psicológico:

Os rancores, as invejas, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, pois são exatamente estes os sentimentos e representações designados pelo termo ressentimento [...] e, por outro lado, o sentimento, a experiência continuada da impotência, “a experiência continuamente renovada” da impotência rancorosa (ANSART, 2004, p. 15).

Nessa passagem revela-se uma soma de anseios danosos à pessoa do ressentido, decorrentes da impossibilidade de anunciar em certa altura os sentimentos que assolam o seu íntimo. Essa inibição ou impotência provêm da incapacidade de defesa nas situações indesejáveis, acumuladas interiormente à medida que vão se renovando em cada lembrança. Rancor, inveja e vingança são componentes tóxicos ao sistema emocional do ressentido, o qual, quando busca reagir ao mal recebido,

acaba por adquirir negativamente os reflexos dessas descargas emocionais, ocupando-se do desejo de justiça.

Agregado ao sentimento de incapacidade de reagir aos danos, o ressentido alimenta o desejo de vingança, oriundo daquilo que não foi capaz de enfrentar no tempo da ação:

A vingança deve ocorrer depois de um espaço de tempo durante o qual o contra-ataque da vítima fica como que em suspenso, adiado, mas nunca renunciado, alimentado pela raiva, ou pela impossibilidade do esquecimento de uma raiva passada (KEHL, 2015, p. 17).

Para Kehl (2015), a tentativa de compensar o que foi perdido pelo ressentido fica pendente, de modo que, se o desforço não ocorrer de imediato, advém o desejo de resposta que não se concretiza, mas também não é negado. Ocupa-se essa fragilidade de um sentimento expressivo de irritação, agredindo mais ao ressentido do que ao outro. Dolores demonstra esse sentimento quando o marido a trai com a irmã: “roguei todas as pragas, inventei e quis aplicar todas as torturas [...]. E assim eu conheci a morte mais que a morte” (LUFT, 2012, p. 115). Agrava-se a condição emocional do ressentido quando percebe que não consegue garantir a punição desejada, atraindo para si um desconforto ainda maior.

O ressentido vê a vingança como única forma de atenuar os sentimentos de angústia que o abalam, enquanto, em realidade, o seu objetivo é aliviar os afetos que ficam e consomem lentamente sua individualidade. De acordo com Pierre Ansart (2004, p. 21), “difícilmente se pode aceitar a hipótese de que um sentimento com tal força e intensidade, não tenha consequências nem manifestações nas condutas dos indivíduos”. Dessa forma, acrescentam-se aos sentimentos lesivos alguns comportamentos, como a tristeza e o isolamento, entre outros que fazem do ofendido uma pessoa inferiorizada, que carrega a experiência do menosprezo, sentindo ferido o amor-próprio, tão importante para as relações consigo e com o mundo.

Dolores experiencia essa fase ao revelar que sofre com a tristeza: “Vazio. Vazio. Vazio” (LUFT, 2012, p. 114). A repetição do sentimento da personagem expressa uma sensação de insignificância em relação a ela mesma e ao que a vida se tornou. Outro ponto a apreciar é a solidão, que ocorre tanto fisicamente quanto espiritualmente: “minha companheira permanente daquele tempo, a dor da alma” (LUFT, 2012, p. 112).

A conexão de tais atitudes e condutas leva a perceber que o ato de ressentir surge como consequência frustrada da tentativa de igualdade entre os seres, em qualquer dos âmbitos. Incute o sentimento de iniquidade diante da disputa entre quem terá mais direitos ou privilégios que outros, revelando uma razão imprópria para impor condições a uns e outros de modo desigual. Exemplifica-se nas duras marcas deixadas no período da guerra, quando predominava a ação de grupos superiores sobre os desprezados e estigmatizado grupos inferiores, alimentados pela vingança e a humilhação vividas nesse período.

Cabe ressaltar o sentimento de iniquidade que também nasce no ressentimento individual e, de forma particular, como se manifestas no romance *O tigre na sombra* (2012), por meio do tratamento desigual dado pela mãe às duas filhas, Dália e Dolores. Essa diferença se apresenta já nas primeiras páginas do romance, quando Dolores exprime: “minha mãe, que não me amava teve duas filhas” (LUFT, 2012 p.14). Tal observação da personagem explica o sentimento de injustiça condicionando conflitos entre mãe e filha e motivando desconforto, mágoas e insegurança em Dolores. Além da mãe, outras personagens contribuem para que a protagonista sofra decepções (o marido e sua irmã, Dália), que lhe acrescentam experiências de humilhação, ofensas, medo e negação de si mesma, tornando o ressentimento um rastro difícil de apagar.

De alguma forma a sociedade e os valores que as personagens cultivam são meios potenciais para o desenvolvimento do ressentimento não só em Dolores, salientando suas dificuldades, mas também em sua mãe, que mantém uma parte da sua história de vida solapada por baixo de amarguras e revoltas, na tentativa incessante de afastar-se das suas frustrações. Em alguns casos, ela exerce um poder ao submeter Dolores a suas demandas, mantendo com ela uma relação desgastante em que se configura, de um lado, o opressor e, do outro, o oprimido. Confirma-se assim a visão de Kehl (2015, p. 24) de que o ressentimento seria “um bem cedido ao outro por submissão”. Em que alguém recebe as injúrias por ser um indivíduo frágil, conformado e dependente do outro.

O ressentimento se associa a dois tipos bem característicos de pessoas, sendo um deles já descrito em nossa explanação: o ressentido, marcado pela intensidade de sentimentos e atitudes negativas. Já o outro tipo é visto como impiedoso, sendo que tal diferença se exprime da seguinte forma: “se somos vítimas de indivíduos que nos prejudicam e ferem nossas liberdades, experimentamos e estimamos que estes indivíduos sejam malévolos, enquanto nós seríamos os bons” (ANSART, 2004, p. 21).

Essa classificação entre sacrificado e invasor pode, pois, se remodelar quando o ressentido supera os sentimentos internos e exprime o incômodo vivido, criando uma solidariedade afetiva entre os que ouvem os seus argumentos.

O perdão e o esquecimento também são formas de superar os atos do passado, trazendo paz de espírito e dando espaço a novas formas de perceber o ressentimento. Como uma operação crítica que convida à ressignificação e a um possível enriquecimento pessoal, “a lembrança é re-(a)presentação no duplo sentido do -re: para trás e de novo” (RICOEUR, 2007, p. 56). O primeiro sentido é de retorno ao passado e volta da mesma lembrança, enquanto, o segundo sentido retrata como esse passado é recebido ao ser novamente lembrado, sob novas percepções. O redescobrir das lembranças abre caminho para reviver os fatos sem deixar que permaneça enraizado o sofrimento, evitando que o peso do passado impeça de contemplar um outro presente. Segundo Kehl (2015, p. 27), o esquecimento “só é possível se as razões do responsável pela ofensa forem compreendidas ou se o ofendido conseguir superar o agravo até que suas consequências se tornem insignificantes”. Isso faz perceber que cada um é o narrador de sua própria memória, sendo capaz de construir e reviver os tempos infelizes com outros olhos.

Em oposição, Freud (1997a, p. 70) considera impossível acabar com o ressentimento, pois o instinto do ser humano se constitui duplamente sobre dois elementos opostos: o amor e o ódio. Outro ponto a considerar são os instrumentos de defesa que operam na formação e na composição da personalidade, sendo o ressentimento um mecanismo de defesa acionado em momentos de agressividade, como um instrumento inconsciente, porém preservado interiormente, expondo-se por meio de condutas muitas vezes silenciadas. No sentido existencial, o termo ressentimento torna-se, nessas condições, uma reação natural do ser humano, uma forma de proteger a si mesmo contra toda e qualquer manifestação projetada para ferir a integridade alheia.

Talvez um meio que permita a cada um a exposição dos ressentimentos venha a favorecer o direito de enfraquecer os conflitos, levando a superar a aversão pela discussão e pelas concessões. Ansart (2004) nomeia essa ação de “gestão dos ressentimentos”, um sistema que nutre uma vocação de respeitar uma certa liberdade de expressão e pluralidade de opiniões. Abre-se, assim, espaço para refletir sobre o ressentimento e suas consequências quanto às diversas formas afetivas, entretanto o exercício de administrar formas de ressentir consiste em um processo longínquo e

algumas vezes inconcebível, pelo fato de ainda se cultivar a introspecção do indivíduo e a autonomia em suas convicções, não aceitando, assim, a possibilidade de privar-se do reconhecimento do mal que lhe foi feito.

Vinculadas às fortes causas do ressentimento de Dolores em *O tigre na Sombra* (2012), observam-se diferentes atitudes da personagem em resposta às ofensas ou ao mal que recebeu. Se por um lado ela consegue compreender e até aceitar as indiferenças da mãe, revelando-se culpada por não ter percebido a sua forma áspera de amá-la; por outro, Dolores age com forte rancor quando reconhece que não pode admitir entre os seus afetos o seu ex-marido (LUFT, 2012). Para cada atitude evasiva, uma reação adversa, podendo haver culpa, arrependimento ou esquecimento, mas este “pode ser um processo lento” (WEINRICH, 2001, p. 42).

Cabe ressaltar, portanto, que o ressentimento é um dispositivo de defesa da própria imagem, a qual, quando ferida, leva o indivíduo a remoer emoções que se envolvem ininterruptamente como um ciclo aberto, alimentando-se a cada contorno, diante de cada momento em que se revivem as emoções. Isso mostra quão invasiva pode ser a ação desse elemento, dependendo de o homem saber como trabalhá-lo no seu interior.

1.3 A memória e os lugares de afeto

Em narrativas memorialísticas, a integração do espaço e suas relações com as personagens faz dele um elemento significativo para os eventos narrados, visto que muito da individualidade do ser está relacionada aos vínculos criados com o espaço que ocupa, juntando-se a isso as experiências compartilhadas com outros sujeitos.

Existem duas formas específicas de memória dos locais: “uma memória que se recorda dos locais” e “uma memória que está por si só situada nos locais” (ASSMANN, 2011, p. 317). A primeira está infiltrada no interior do indivíduo, que traz em si toda a carga de sentimento relativa ao local habitado, enquanto a segunda forma de memória torna o local um objeto expressivo, fixo e enraizado como ponto de referência das experiências lá vividas.

Na história da humanidade, os locais sempre foram pontos de apoio para provar a memória dos acontecimentos. Jerusalém, Egito e Roma são alguns dos muitos locais resguardados de memórias que integram a formação social, cultural e histórica

da humanidade. Na visão de Pierre Nora (1993), os lugares da memória se caracterizam como dominantes e dominados:

Os primeiros, espetaculares e triunfantes, imponentes e geralmente impostos, quer por uma autoridade nacional, quer por um corpo constituído, mas sempre de cima, tem, muitas vezes a frieza ou a solenidade das cerimônias oficiais, mas nos deixamos levar do que vamos a eles. Os segundos são os lugares de refúgio, o santuário das fidelidades espontâneas e das peregrinações do silêncio. É o coração vivo da memória (NORA, 1993, p. 26).

Os lugares dominantes voltam-se para uma representação oficialmente histórica, materializada em monumentos, obras arquitetônicas, museus etc., conservadores de significados, retratando um lado imparcial, visualmente apático e marcados por um ar de superioridade presente entre seus símbolos dominantes. Esse lugar de memória “é um lugar [...] constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 27), por ser um local de memória impessoal, com representação comum a todos.

Diferentemente, os lugares dominados são aqueles carregados de vínculos afetivos, caracterizando-se como locais privados, em que reina o bem-estar de quem os busca. Trata-se de uma zona de equilíbrio que abriga as formas de vida e as experiências das pessoas, sendo compartilhada entre os membros da família. Bachelard (1993, p. 26) diz que “As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa”, local que, como primeiro e mais significativo dos espaços, guarda imagens personalizadas que o mundo não consegue ver.

As pessoas fixam os lugares na memória porque, de alguma forma, eles foram representativos no decorrer da vida e são pontos de referência que provocam sentimentos de dor ou saudade:

Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu (POLLAK, 1992, p. 3).

Dessa forma, os lugares conectam as lembranças pessoais à memória de acordo com o grau de afetividade que apresentam e principalmente com os momentos vividos naquele lugar. Em *O tigre na sombra* (2012), a lembrança pessoal de um lugar dominado que permanece intensa é a Casa do Mar, desfrutada ainda na infância e compartilhada pela família, proporcionando boas recordações, além de sensações de bem-estar e acolhimento à protagonista. Assim ela descreve o local: “[...] uma casa esparramada, de madeira, que rangia quando o vento soprava forte, com muitos quartos e um eterno cheiro de maresia que eu adorava” (LUFT, 2012, p. 32).

Os pequenos detalhes que compõem os espaços de abrigo se conservam como imagens e engendram lembranças que dizem muito sobre a intimidade do sujeito atrelado aos membros que compartilham do local, visto que

nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados todos os arranjos das peças em que vivemos nos lembram a nossa família e os amigos que vemos com frequência nesse contexto (HALBWACHS, 2006, p.157).

Nessa perspectiva, a organização do ambiente se revela entre gostos comuns, escolhas, costumes e um pouco daqueles com quem se compartilha o mesmo espaço, o qual transpira uma sensação de equilíbrio, favorável a situações de aconchego, estabilidade e principalmente proteção. Como assevera Bachelard (1993, p. 26), a casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida”, configurando um refúgio para os que necessitam de amparo nos momentos desfavoráveis da vida.

No cenário de acolhida e boa recepção, a protagonista Dolores despeja toda a sua tristeza e ganha sustento para atravessar fases de dor e desafeto presentes nas suas relações. Assim, ela vem a confessar: “naquele conforto de colo de mãe que eu não havia conhecido, mas Vovinha e sua casa me davam, eu costurava as partes que ameaçavam se descoser” (LUFT, 2012, p. 94), isto é, recorrentemente, aquele espaço lhe servia como um consolo para as suas dificuldades.

Entre os cômodos, móveis e objetos da casa, se fixam na mente humana vestígios de um tempo passado, em caráter imperecível. Mesmo que seus habitantes se dispersem ou desapareçam, as lembranças ainda residem no local. “O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais

bem espacializadas” (BACHELARD, 1993, p.29). Tais lembranças se adaptam de alguma forma às características observadas no espaço. Nesse sentido, Bachelard (1993) considera haver fósseis de duração concretizados por longas permanências nos locais.

As lembranças que estão incorporadas à memória dependem de uma ação inconsciente para que sejam reveladas, sendo que cada pessoa, de acordo com sua história, possui imagens e pensamentos ordenados, os quais estão impossibilitados de serem procurados deliberadamente por se encontrarem dispersos entre muitos ambientes que se cruzam e se chocam na consciência do indivíduo.

Conseqüentemente, a ordem em que se dispõe cada elemento do ambiente relembrado adquire uma significação expressiva, sendo possível experimentar sensações de intimidade com o objeto visto, como também estabelecer ligações dele com outros. Assim, um dos meios de resgatar as lembranças é retornar ao velho caminho ou manter contato com o espaço, quando então se produzem as *intuições sensíveis*² vividas no local, como forma de estabelecer, por um momento, um encontro efetivo de representações e sentimentos com objetos externos. Nesse caso “o espaço seria, em primeiro lugar, aquilo que podemos perceber através de nosso corpo. O espaço que ocupo seria, especialmente, aquele que *vejo*” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68). A materialização do espaço se dá pelas imagens concretas registradas diretamente na memória, onde se projetam alguns significados e são estabelecidas ligações com que está ao redor, sobretudo, pelas ações que se processam nesse cenário.

Esse posicionamento, observado pelos pesquisadores, ocorre através da impressão atribuída a algo ou alguém de acordo com o espaço que ocupa, condição em que se une a ideia do *ser* pelo fato de *estar*. O indivíduo é pela forma como se inclui no espaço que ocupa, podendo-se assim perceber que o lugar constrói o ser que nele habita e, em contrapartida, o espaço ausenta-se de propriedade se não houver um sujeito para nele se encontrar, motivo pelo qual “se costuma defender a impossibilidade de dissociar espaço do corpo” (BRANDÃO, 2013, p. 37), sendo este corpo não apenas a formação física, mas o que se percebe.

---

² As intuições sensíveis são pensamentos e sensações que se associam quando se está em contato com o ambiente (HALBWACHS, 2006, p. 58).

O espaço, ao se projetar sobre dois polos contrastivos, difunde-se entre a objetividade (materialização do espaço físico) e a subjetividade (criação de um espaço simbólico), o qual se associa aos pensamentos imaginários recolhidos entre sensações, afetos e desejos que marcam a individualidade do sujeito, firmado nos alicerces da memória.

Bachelard (1993) relaciona as partes da casa com o estado psíquico da mente humana, postulando divisões sob uma óptica vertical, composta pelo teto, sótão e porão. Como parte superior, o teto indica a racionalidade do ser, a clareza das ideias sobre o que está a sua volta, enquanto o sótão, compartimento que intercala os polos, mantém a ligação entre a razão e o inconsciente, ponto de reflexão do vivido. Abaixo, tem-se o porão, cômodo no qual penetram os sentimentos com profundidade e onde habita a irracionalidade: “é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 1993, p. 36). Revela-se esse local como uma parte afetiva fechada, individualizada, triste e, em algumas circunstâncias, perigosa, quando abriga conteúdos insanos ou que atraem sensações de medo. O elemento que conduz a transição está no processo de imaginação, que funciona como meio de passagem entre a consciência (subir) e a inconsciência (descer) do indivíduo.

Todos esses compartimentos em que se concentram os componentes psicológico e emocional do sujeito são enunciados de maneira abstrata. Brandão (2013) recolhe essas distribuições imagéticas de uma casa e as denomina de espaço psicológico, lugar que atrai situações propícias a refletir sobre as próprias características existenciais:

Abarca as ‘atmosferas’, isto é, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista. (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Segundo o excerto, esse ambiente de encontros afetivos do espaço com o sujeito, que provoca sentimentos e traduz os estados da alma, inspira um conjunto de percepções emocionais resgatadas do inconsciente acerca de todas as vivências e pensamentos que marcam a subjetividade do narrador e das personagens da narrativa.

Muito ainda se pode revelar quanto aos locais de vida do sujeito e para isso utiliza-se a *topoanálise*, um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima em que o passado, que é a memória, mantém os personagens em seu papel dominante (BACHELARD, 1993, p. 28).

Borges Filho (2007), ao retomar a *topoanálise* teorizada por Bachelard, refere-se a toda e qualquer espacialidade representada na obra de ficção, abrangendo aspectos da vida social, cultural e natural das personagens. Por classificar algumas funções do espaço numa narrativa, nosso estudo fará uso de duas, entre as quais está a condição de o espaço propiciar a ação desenvolvida pela personagem.

Os espaços também podem ser territórios de dominação e poder entre as personagens, por uma disputa ou pela importância que adquirem para os envolvidos. Segundo Borges Filho (2007, p. 30), a postura de dominação-apropriação que o espaço emite mostra-se como consequência do poder que ali é exercido. Dentro do microespaço que compõe o cenário da Casa do Mar, determina-se a relação de dominação-apropriação emitida pela protagonista Dolores quando os seus avós passam a exercer influência sobre as suas habilidades físicas e morais, ocupando-se do espaço tanto em corpo quanto em pensamento.

Quando se menciona o termo *espaço dominado*, volta-se à definição mencionada no início desta seção e se confirma nessa zona o seu poder de integração junto às pessoas que ali criaram elos e deixaram raízes que se aprofundam com o passar do tempo, impossibilitando a extração da sua significância. Bachelard (1993) assevera que

se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar daquela casa (BACHELARD, 1993, p. 34).

Nessa perspectiva, subentende-se que, entre muitos espaços ocupados pelo indivíduo, o que adquire maior importância é a casa natal, onde se nutrem as lembranças da infância. O tempo não apaga os gestos mais sutis que figuram a passagem por aquele espaço e através das intactas imagens se absorvem valores íntimos escondidos no recanto das memórias mais valorizadas. Assim, a casa se torna inesquecível à medida que atrai gestos ainda vivos, os quais podem agregar outros

elementos que se interligam às lembranças, como sons, vozes, cores, entre outras coisas que retomam os hábitos da casa, devolvendo ao ser uma energia exclusiva pertencente àquele meio. No caso de *O tigre na sombra* (2012), é possível observar a predominância de ativos e ainda perfeitos movimentos nas descrições de Dolores: “lá vejo as crianças brincando com velhíssimas conchas num grande cesto no canto da sala” (LUFT, 2012, p.125). Esse trecho transmite a sensação de uma imagem real, existente nas simples formas de convívio da casa que transpassam o tempo passado.

Essa descrição presente na fala da personagem vem a manifestar a forte imagem resguardada de um ambiente que se tornou o reduto de suas lembranças na infância. Vê-se que a visão romântica, poética e delicada, que Bachelard (1993) associa à casa natal, não se coaduna com a imagem refletida na obra *O tigre na sombra* (2012) de Lya Luft, em virtude de o ambiente familiar em que a personagem Dolores divide com os pais e a irmã não suscitar o sentido de acolhimento, proteção e bem-estar, pela forma tempestuosa como se relacionam naquele espaço.

É somente na Casa do Mar que se encontra a completa representação de casa das lembranças, em que “tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar do devaneio em que vou *repousar* no meu passado” (BACHELARD, 1993, p. 32). Desse modo, nenhum outro ambiente comporta as impressões que ilustram a morada do corpo e da alma da personagem.

De modo geral, fica a certeza de que os espaços físicos manifestam marcas do inconsciente, constroem relações íntimas de grande representação para o sujeito, revelam hábitos e atraem impressões através dos seus objetos, retomando lembranças de uma vida nostálgica, capaz de permanecer viva nos olhos daqueles que os buscam.

2 LYA LUFT E O ENCONTRO COM A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A literatura brasileira contemporânea tem como característica a presença de diferentes discursos e abordagens que transitam em várias tendências de escrita, impossibilitando centralizar uma em específico. De alguma forma, um dos motivos que se enquadram nesse panorama literário é contar com a liberdade de expressar coisas sobre si e sobre o mundo. Com isso, a arte ficcional tem possibilitado mudanças no processo de produção e recepção de textos, ocupando lugares em que a narrativa explora cada vez mais aspectos da realidade pessoal e coletiva.

Sob essa perspectiva, neste capítulo, percorre-se o universo discursivo da literatura contemporânea com foco nas produções de Lya Luft, sobretudo pela forma intimista com que trata de pontos de subjetividade, tendo a memória como fator preponderante das descobertas existenciais. Correspondente a esse tema, sobressai-se o papel do narrador quando constrói, junto a outros elementos, valores típicos da contemporaneidade. Acrescenta-se a essa sessão uma análise acentuada da narrativa, retratando o tempo, o espaço e as personagens que formam o núcleo do romance *O tigre na sombra*.

2.1 Percorrendo as faces da literatura contemporânea

Pensar a literatura no contexto da contemporaneidade é captar expressões que atentam para o sentido de um tempo presente, como também voltar-se a interpretações textuais correlacionadas a esse período. Essa visão bastante comum contraria a percepção do termo *contemporâneo* como um agente que necessita ser inadequado às suas pretensões, ou seja, desconexo a particularidades situadas sobre a exigência da atualidade:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifos do autor).

De acordo com o exposto, Agamben (2009) defende que ser contemporâneo não se caracteriza por estar apenas na relação fixa com o próprio tempo, mas também por observá-lo por fora, afastando-se dos aspectos que levam ao mundo atuante. Por isso adotar uma relação de dissociação e anacronismo ligada ao tempo presente ajuda a construir uma melhor compreensão sobre o período.

A ação intempestiva de colocar-se distante do período vigente contempla a noção do que se reconhece como “moda”, um meio de expressão que tende a operar em um tempo indeterminante, pois “o instante em que esta vem a ser não é identificável através de nenhum cronômetro” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Nesse sentido, “estar na moda” é uma colocação instantânea e cronologicamente incompreensível por não haver uma delimitação do *agora*, podendo se incluir nesse período uma parte fora do presente. Tal circunstância igualmente se ajusta ao termo *contemporâneo*.

A partir da decomposição do presente, a contemporaneidade exhibe uma atração pelo passado remoto, que se fundamenta na ligação com os vestígios do passado. Essa relação de proximidade responde à necessidade do presente em regredir às origens para que se renove o olhar sobre os tempos. Agamben (2009, p. 70) explica que a via de acesso ao presente tem necessariamente uma forma curvilínea que não regride a um passado longínquo, mas a tudo o que o presente não pôde viver e, restando o que não se viveu, retorna à origem sem poder alcançá-la. O ser contemporâneo nesse sentido é o retorno a um presente que jamais foi vivido ou a um passado reinventado, propiciando uma história em novo formato.

A formação heterogênea do tempo contemporâneo faz das suas falhas um ponto de encontro entre tempos e gerações, possibilitando questioná-los e transformá-los em relação a outros tempos. E é pelo vínculo que o indivíduo assume com o seu tempo que se pode considerar a contemporaneidade uma forma particular de neutralizar o que se vê como forma de descobrir e até pressentir o não visto.

Nessa perspectiva, Schøllhammer (2009, p.10) assegura que a inserção da literatura na contemporaneidade não necessariamente representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. A partir de então, o papel do escritor contemporâneo é o de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.

O princípio desse movimento literário se deu com o cenário de mudanças ocasionado pelo desenvolvimento industrial e tecnológico do século XX, cujas

circunstâncias trouxeram aos movimentos artísticos manifestações diferenciadas, envolvendo situações do meio político e social. Influenciados por uma gama de tendências inovadoras, os escritores contemporâneos passam a usar diferentes formas de expressão literária ligadas a diferentes perspectivas da realidade.

A utilização de novos recursos estilísticos ressoa na expressão da escrita e, por consequência, na atuação do narrador contemporâneo, cujas escolhas particulares interferem na manipulação de palavras e conteúdos com efeitos distintos do modo tradicional:

[...] os efeitos de “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o “real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14).

O teórico expõe como notório o uso de técnicas que dão efeitos reais a essa crescente geração literária, retratada por um sentido próprio, individualizado na forma de falar e escrever. O estilo dá sensação de veracidade à narrativa, somado a outras formas de apropriação do real, sendo que, para isso, contos ou microtextos integram uma linguagem coloquial, curta e informal, que estabelece uma aproximação da literatura com os fatos da vida cotidiana.

As correntes literárias contemporâneas apresentam variadas abordagens temáticas, e algumas delas se destacam por apresentar os seguintes aspectos: a prosa urbana e a relação com o universo social; obras históricas reescritas sob o viés da ficcionalidade; presença de produções autobiográficas; construções híbridas que relacionam a literatura com os meios de comunicação, principalmente o cinema, elaborando um mundo dividido entre realidade e fantasia, e textos que tratam das questões psíquicas dos personagens, com forte presença de aspectos intimistas.

O desenvolver dessa discussão sobre temáticas segue seccionada entre décadas, oferecendo um preâmbulo dos aspectos mais significativos que reproduz a ficção brasileira contemporânea.

Schøllhammer (2009) divide o movimento contemporâneo em décadas, destacando os mais significativos nomes e temáticas. Para isso, esse autor cria definições que identificam cada período, a começar pelos anos 1960, momento em

que grande parte da população brasileira centraliza-se nas áreas urbanas, espaço demarcado por “uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo, como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 22). Essa agressividade da vida nas grandes cidades foi anunciada pelos escritores Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, propagando por mais décadas as humilhações do homem de rua junto à crueldade humana e à desfaçatez da alta sociedade.

O reconhecimento da violência física como parte da sociabilidade urbana contemporânea se destaca também com propriedade nas narrativas de Patrícia Melo, que vai além pela análise psíquica que faz de seus personagens, os quais confundem suas condutas sob pontos de vista antagônicos, variando de atitudes éticas para grotescas. Entre os temas abordados em seus romances, despontam a corrupção policial, a exclusão social e o homicídio com evidência ao feminicídio. Inspirada nas obras de Rubem Fonseca, Melo explora a criminalidade em *O matador* (1995), *Elogio da mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Mulheres empilhadas* (2019), entre outros. Na perspectiva desses autores o encanto pela vida urbana se torna cada vez mais distante, visto que habita nesse universo descritivo a crueldade e o mistério da subjetividade humana.

A relação do homem com o universo exterior também envolve questões sobre a mobilidade geográfica, divisões sociais, isolamento de classes e conflitos referenciais como consequência da aglutinação nas grandes cidades. Segundo Dalcastagnè (2003), a mobilidade urbana instaura um território com diferentes espaços de ocupação que dão forma a um distanciamento social hierarquizado, visível ao se tráfegar por determinados lugares da cidade: *shoppings*, restaurantes e cinemas são espaços apartados das favelas, lixões, prédios desabitados etc. Quanto a esse aspecto, a pesquisadora explora várias obras, entre elas a de Carolina Maria de Jesus (1960), como exemplos de segregação dos espaços urbanos, onde ocorre o descaso com a presença humana, identidades esquecidas no contexto urbano.

Ainda se pode perceber a humilhação que se aplica às pessoas que vivem em bairros decadentes nos lugares mais sujos da cidade, como se o fato de estarem sujos fosse algo próprio de quem é pobre e favelado: “se estou suja é porque não tenho sabão” (JESUS, 1960, p. 89). De forma enfática, a personagem revela que são as condições econômicas que os tornam desiguais e não a vontade de se manterem mal cuidados. A discussão acerca do contexto urbano vai além dos atos de violência, pois

à medida que o espaço habitado revela o mundo social das personagens, muitas dissonâncias podem ser abordadas.

O compromisso temático de alguns escritores das décadas 1960 e 1970 era o de manifestar-se contra qualquer tipo de autoritarismo, retrato do Brasil quando governado por militares, como forma de promover reflexões sobre as experiências de quem viveu o exílio, foi perseguido, censurado e testemunhou atrocidades, tal como nas situações expostas nos romances de Fernando Gabeira e Renato Tapajós. Identifica-se nessa escrita de cunho autobiográfico um “lugar de revisão das posturas do engajamento político, numa ficção cujos temas se relacionam diretamente à resistência e à luta armada contra o regime repressivo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 25).

Inspirado no gênero americano, *new journalism*³, o cruzamento entre romance e jornalismo revelou uma literatura focada em aproximar a notícia da ficção, a exemplo de *Aracele, meu amor*, de José Louzeiro. Muitas obras geraram posteriormente documentários, ou o contrário, como é o caso da obra *Chico Mendes: Crime e Castigo* de Zuenir Ventura, que surgiu a partir do documentário sobre a morte do ambientalista. Nesse percurso, os anos 1970 trouxeram a pluralidade estética, abrangendo técnicas que se afastam do desenho tradicional dos gêneros literários, tonando possível que romance se converta em conto, conto se disfarce em poema, autobiografias apresentem contornos teatrais, dentre outras alterações na prosa contemporânea.

A arte literária na pós-modernidade seguiu rumos que revelam uma construção híbrida, voltada para uma mescla de gêneros de ficção e não-ficção, convertendo-se aos mais diversos meios de comunicação visual, entre eles o cinema, a fotografia, o vídeo etc. Esse mundo ficcional abre-se para uma narrativa em ritmo acelerado, como *flashes* de cinema, permitindo um enredo fragmentado com a presença de contrastes, supressões e elipses temporais. O enredo de João Gilberto Noll em *O cego e a dançarina* (1980) mostra essa atmosfera de movimentos reais *versus* mundo onírico em que se apropria de elementos do fantástico, “caracterizando-se pela proliferação de imagens e de figuras desconexas e pela justaposição de micronarrativas que acabam se imbricando de forma ilógica, numa nítida demonstração de desapego às regras da verossimilhança” (PINTO, 2006, p. 147).

---

³ O objetivo era dar um enfoque mais imaginativo e lírico à reportagem, permitindo ao jornalista inserir-se na narrativa sem alterar a realidade da notícia sobre a qual trabalhava (ABREU, 2005).

A seu turno, a década de 1980 é marcada por narrativas cujos personagens se encontram sob uma carência subjetiva, “em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 32). O mergulho na intimidade dos personagens expõe questionamentos sobre identidades sexuais, dramas afetivos e perdas referenciais. É nesse período que Lya Luft desponta, abordando os sentimentos que comportam o existencialismo humano, principalmente nos romances cuja escrita se elabora pela simplicidade de contemplar o universo íntimo e as relações avessas com o meio externo. Mais à frente, neste trabalho, destacam-se os pontos relevantes de suas narrativas.

O retorno às tradicionais histórias brasileiras é feito sob uma perspectiva historiográfica metaficcional, ou seja, as narrativas apresentam episódios marcantes que envolvem personalidades da história, da cultura ou da arte nacional, incorporando um novo enredo, variável em gêneros, linguagem e outros aspectos que não se deixa romper com relatos do passado. Essa forma de reinventar o romance histórico integra a história e a ficção como formas diferenciadas de escrita que interpretam um só objeto:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Como é perceptível, Hutcheon (1991) aponta que as duas expressões narrativas são variáveis de acordo com convenções que as conceitua com a particularidade estabelecida entre o escritor e o seu objeto. Descreve-se o romance histórico por cumprir com as ideologias conservadoras e invariáveis do passado e, de outro modo, o ficcional, usa a composição histórica para transformá-la sob versões imaginárias com múltiplos aspectos. Elevando a possibilidade da intertextualidade sobre as referidas criações textuais.

Nesse processo de representação diferenciada do passado, ganha destaque a autora Ana Miranda, que faz referências a poetas como Gregório de Matos, na obra *Boca do Inferno* (1989); Augusto dos Anjos, em *A última quimera* (1995); Gonçalves

Dias, no romance *Dias e dias* (2002), e reconstrói a história da Ditadura no Brasil em *Tropical Sol da Liberdade* (1985).

Para Schøllhammer (2009), a década de 1990 é reconhecida por consolidar um grupo heterogêneo de escritores que produziram uma coletânea de contos inéditos, sendo que os participantes dessa *Geração 90* não se enquadram em nenhum movimento que firma uma única tendência, com destaque para apenas uma característica em comum: o foco temático na sociedade e cultura contemporânea.

A preferência por narrativas curtas trouxe de volta grandes nomes da década de 1970 e referenciou jovens autores que buscam produzir narrativas acopladas ao uso da tecnologia com novas formas de comunicação, ou seja, textos digitados em computador e divulgados pela internet.

Sem perder as influências, essa geração retoma elementos específicos de épocas anteriores, como a sobrevivência inovadora de temas regionais e nacionais, divulgados nos escritos de Rachel de Queiroz, Ronaldo Correia de Brito e Francisco Dantas. Também se adotaram nesse período narrativas semelhantes aos meios audiovisuais e digitais, seguindo uma linguagem roteirizada atraída pelo universo midiático, objeto de fascínio da cultura popular que abre “cada vez mais espaço para uma narrativa curta, que se caracteriza pela condensação do tempo, pelo corte seco e abrupto das cenas em consonância com o imaginário urbano” (FOLLAIN, 2005, p. 84). Essa condição assinala uma estrutura narrativa fragmentada, transmitindo um sentido de desconfiança aos fios que conduzem os fatos e enredando histórias que misturam início, meio e fim. Unem-se a essas particularidades os romances reflexivos que exploram personagens problemáticos e ambivalentes.

Rubem Fonseca torna-se um dos nomes-modelo presente nessa geração, principalmente pela forma icônica com que aborda as situações de barbárie revestidas com naturalidade e apimentadas pelo ar irônico em contos que reproduzem atos de violência, traço fiel da prosa brutalista. Para Schøllhammer (2009, p. 27), “Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora [...]”, abrindo caminho para novas construções e estilos da literatura urbana.

Dessa forma, percebe-se que as constantes transformações na forma de expressão literária propagadas nessas décadas são portas de entrada para acolher novas escritas que levam o narrador a incorporar um novo papel.

2.2 Lya Luft e seus passos na contemporaneidade

As obras de Lya Luft revelam um pouco dela mesma e do seu mundo circundante, focando em sentimentos, questionamentos e lembranças que percorrem a subjetividade do homem contemporâneo. Em vista de tantas produções marcadas por temas intimistas, como ensaios, poesias e crônicas que transportam o leitor do real ao imaginário, Lya Luft intenta apenas depreender coisas do mundo, incitando a reflexão de um jeito leve, como ela mesma revela em entrevista concedida a Laila Dawa, no programa Roda Viva, da TV Cultura:

Eu sempre escrevo sobre coisa que eu não compreendo. E eu falo para mim mesma, eu escrevo para mim mesma. Eu escrevo tentando entender, decifrar, e ao mesmo tempo brincar em cima disso. Porque, na verdade, escrever para mim, mesmo quando são histórias de personagens muito sofridos, neuróticos e perdas graves tem um lado extremamente lúdico (informação verbal)⁴.

Segundo a romancista, sua escrita é uma forma de expressar questionamentos e interpretar o que pensa, como um diálogo interior, um desabafo entre as linhas do texto, principalmente nos momentos descontentes, que são os mais propícios à análise das ações e dos sentimentos humanos. Suavizando as adversidades, Luft faz uso de formas imaginárias, trabalha com ilusões, sonhos e fantasias que talvez até não tragam as devidas respostas, mas propiciam um ar de mistério à história contada. Essas marcas interpretativas presentes em suas narrativas tornam-se um traço característico de suas prosas, nas quais a pesquisadora Lara Barroca (2014) reconhece um estilo de escrita que contempla vários olhares e inúmeros tons de que se vale a autora em seu fazer literário. Visível nas temáticas que exploram conflitos pessoais e emocionais próprios da condição humana.

Clarice Lispector (1920), uma das grandes influências da expressão literária pós-moderna, reconhecida pelos registros introspectivos em suas obras, desencadeou, junto a Lygia Fagundes Telles (1923) e Cecília Meirelles (1901), afinidades que foram delineando a escrita de Lya Luft, porém a sua grande inspiração veio dos contos de grande beleza e atmosfera enigmática de Rainer Maria Rilke

---

⁴ Entrevista concedida ao Programa Roda Viva. São Paulo: TV Cultura, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O5mdck8AbMo>. Acesso em: 22 jul. 2019.

(1875), autor em destaque da língua alemã que provoca a reflexão existencialista em seus leitores. Assim, Luft marca seus escritos com o insólito dos acontecimentos, figuras sinistras e desfechos fatais.

Aos olhos de Schøllhammer (2009), a literatura contemporânea demonstra atualidade devido as possibilidades de uma inadequação, de algo desconhecido, propenso a se afastar da lógica. Seguir na contramão das tendências afirmativas faz desse movimento um objeto fora do comum, com impressões de intensidade que surgem para impor e alcançar o seu objetivo, como provocar o choque e, por consequência, reflexão no leitor.

Unindo a possibilidade de instaurar o desconexo e o incógnito na literatura contemporânea, o universo literário de Lya Luft vem contemplar representações do inconsciente, motivadas por sensações que sustentam, sob diversas formas de apresentação, elementos do mundo fantasmagórico. É através de metáforas, enigmas, símbolos e alegorias que se constrói um jogo entre realidade e fantasia, sendo muito forte a presença desses elementos, ao ponto de não somente mexer com o imaginário, como também de despertar reações comovidas no leitor.

Em *A asa esquerda do anjo*, romance publicado em 1981, a autora exhibe uma simbologia sobre o anjo, a asa e o verme. Na narrativa, a figura do anjo surge esculpido em metal sobre o jazigo da família Wolf, como símbolo de proteção e guarda daquele espaço. Ícone celeste, o anjo ganha semelhança ao ter seus traços equiparados aos da narradora: rosto, cabelo, seios e assexualidade. As asas são “símbolo do alçar voo, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito –, de passagem do corpo sutil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 90). Nesse sentido, as asas representam o sinal de liberdade que atrai o alívio de algum peso carregado, elemento comum aos anjos e desejado pela protagonista como única forma de alcançar a libertação das opressões e tormentos vividos intimamente. Já o verme, elemento repugnante, desagradável e causador de repulsa, assemelha-se a um feto, pela permanência e desenvolvimento no estômago de Gisela, a protagonista. A sua expulsão ocorre através do vômito, pela boca, como representação de todas as angústias e sofrimentos do passado que ficaram guardados, reafirmando ser o “símbolo da vida que renasce da podridão e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 943).

No romance *Exílio* (1987), a narradora, ainda na infância, cria um amigo imaginário, o Anão, uma personificação do seu eu interior. Com múltiplos comportamentos, ora aparece como ser amigável e consolador, ora apresenta aspereza em algumas situações. Acompanhando-a em todos os momentos solitários, o Anão “seria uma alucinação da personagem que tem por objetivo expor todas as suas angústias e frustrações” (FERREIRA, 2015, p. 66). Por não se permitir olhar-se ao espelho, ela cria no seu inconsciente a presença do Anão para reconhecer a si mesma diante dos conflitos.

Entre os efeitos fantasmagóricos sutilmente inseridos entre suas histórias, Luft trabalha de forma singular a imagem do contraste através de elementos grotescos:

O leitor ver-se-á na presença de vermes, bichos-da-seda, entes rastejantes que se associam às imagens grotescas do corpo feminino, da decomposição, de odores fétidos, de cheiros nauseabundos, de gestos repulsivos, de deformidades e estranhezas capazes de assegurar uma configuração estética individual das mais curiosas, [...] onde se misturam domínios reais e fantásticos (COSTA, 1996, p. 21).

Pelos exemplos supracitados, percebe-se que a narradora enfatiza os sentidos do leitor através de olfato, tato, visão, entre os mais singelos detalhes para atrair uma atmosfera disforme, aproximando do mundo real um evento sobrenatural.

Na obra *O tigre na sombra* (2012), a marca dissonante se mostra por meio do nascimento do filho de Dália, um bebê forte, mas de aspecto hediondo, que fere de forma trágica a vida da personagem: “um caso raríssimo, chamava-se isso bebê ciclope, [...] Ninguém sabia se ele escutava ou não. E nunca tive coragem de perguntar se aquele único olho enxergava vultos, ou sobras, ou era cego” (LUFT, 2012, p. 73-74).

Uma das práticas recorrentes em narrativas luftianas está na metáfora do Eu pelo espelho. E sua dissertação de mestrado, Loriane Ferreira traz uma relevante contribuição para se compreender o jogo do espelho como elemento capaz de transpor o real ao ficcional:

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

O espelho é um instrumento no qual se amplia a dimensão do mundo ilusório e se duplica a personagem, cujos comportamentos se contrariam. De um lado, o Eu em modo natural, percebido pela imagem real, com personalidade atuante publicamente; do lado oposto, está o Outro, a figura imitada, o avesso do concreto que anuncia o imaginário, cujos reflexos são criações vinculadas aos desejos interiorizados e aos sonhos reprimidos. Tal é a fórmula aplicada por Lya Luft ao trabalhar com a fantasia de seus personagens, dando-lhes a possibilidade de reinventar-se numa outra dimensão por meio do pensamento. A imaginação é a única forma de dispersar o mundo real e transformar, por um instante, uma realidade indesejável, que expõe as condições particulares de suas personagens, reproduções de figuras contemporâneas integradas em grande parte a um núcleo familiar.

Os romances publicados por Lya Luft no início da década de 1980 – *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *O quarto fechado* (1984) – têm o lar como espaço delimitado onde se concentram suas narrativas, instalando como narradoras mulheres que abordam o cotidiano de suas vidas.

Dalcastagnè (2012) aponta a casa como um espaço social conflitivo que envolve, em algumas narrativas, dissonâncias e hostilidades ressaltadas pelo convívio forçado, num acúmulo de segredos e mágoas. A autora afirma ainda que, nesse espaço doméstico, certamente “irão se desenrolar seus dramas e, quando possível, suas alegrias” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 124). Assim, as personagens de Luft – Anelise, Gisela, Alice e Renata – retratam suas próprias histórias, com o interesse de buscar, através de uma visitação ao passado, razões para os desajustes incorporados nas suas respectivas famílias, tendo como consequência marcas profundas expressas em identidades sensíveis e oprimidas.

A obra *Reunião de família* (1982) é revestida pelas lembranças familiares de Alice, com destaque para a desconfortável relação com o pai, um homem frio, de poucas palavras, que carrega um ar solitário acrescido por uma grande inflexibilidade e autoritarismo. Alice compartilha com os irmãos a ausência de uma figura materna e as consequências da forma ríspida como foi criada, circunstâncias presente em boa parte dos seus relatos:

Na verdade, por mais que fizéssemos, não conseguíamos agradar àquele homem, estava sempre aborrecido conosco. E eu me sentia

culpada; pensava: se fôssemos melhores, ele gostaria de nós? [...] O Professor não era um pai de verdade; desses que chegam em casa no fim do dia e a gente se alegra com sua presença; desses que pegam os filhos no colo; ou os levam a passear. Só beijávamos nosso pai no dia de seu aniversário (LUFT, 1982, p. 7).

O esforço dos filhos em agradar o pai era em vão. Inconquistável, sua insatisfação permanente ressoa nas crianças e acresce-lhes o sentimento de culpa, o que os leva a cultivar a situação de seres indesejados, afetando desse modo o amor-próprio desses personagens. A distância entre pais e filhos não fica somente na postura autoritária, mas também nos pequenos detalhes que caracterizam a condição de pai – o carinho, o colo, o beijo e a mais singela demonstração de afeto se apaga no olhar, “esse olhar que não me ama, não me compreende” (LUFT, 1982, p. 17).

Em observância a essas vivências, a personagem Alice, da obra *Reunião de família* (1982), recupera as tristes passagens da sua infância, concentrada em um núcleo familiar indiferente, assinalado pelo desprezo e pela opressão do pai. Essas atitudes provocam a privação das emoções e o isolamento dos filhos, dando forma aos traços reservados de cada um. Assim, pode-se considerar que os reflexos do passado ganham espaço no momento presente, como um ciclo que não se fecha e tampouco rompe as suas ligações.

A vertente memorialista marcada na literatura contemporânea realiza-se para dar voz às confidências pessoais. Retomadas sobre aquilo que chama a atenção do ser desde a sua infância, essas recordações ocorrem mediante um processo voluntário de análise cumprida pela prática da rememoração: “o adulto que narra a história já não é o mesmo de quando na infância passava pela experiência. A experiência em si não existe, o que existe é o narrar do acontecimento e este acontecimento se refaz a cada narrativa” (LIMA, 2015, p.27). Como um jogo de tabuleiro cujas peças se movimentam, ora as lembranças são colocadas, ora retiradas espontaneamente à medida que as sensações e os fatos atribuem uma significação intensa para quem lembra.

Em grande parte de sua ficção, Luft mobiliza a memória como via pela qual transitam suas personagens, que manifestam seus questionamentos e recolhem as lembranças de vivências compartilhadas ainda no período da infância, conforme anuncia o relato traumático da filha em relação à atitude da mãe em *O tigre na sombra* (2012):

Na infância tentaram uma cirurgia que não deu certo, coisa que os médicos tinham previsto, mas minha mãe insistiu, Deus haveria de lhe dar uma filha sem defeito. Daquela cirurgia inútil guardei também duas longas cicatrizes na perna insuficiente (LUFT, 2012, p. 28).

Fica explícito que as marcas de dor não estão somente nas cicatrizes externas da perna, mas também no interior da personagem. Segundo Ferreira (2015), as personagens de Lya Luft rememoram o passado da sua infância, examinando cada detalhe e cada situação, as quais evidenciam uma interferência relevante na sua personalidade, na tentativa de entenderem a si mesmas. Isso se explica pela trajetória de suas personagens, impactadas por conturbadas relações nas se observa um universo solitário, com tendência a revisar o passado, obtendo por efeito o controle consciente do presente.

Ao atribuir um novo significado ao presente, a descoberta da própria história pode levar a dois caminhos: o primeiro é a necessidade de transformar-se, dando sentido à própria vida, enquanto o segundo implica deixar que as mágoas acumuladas se amontoem, gerando uma profunda tristeza, loucura e até a morte. Por isso as produções luftianas não findam com uma vibração satisfatória, mas sim com imprevistos, visto que o narrador “por meio de choques [...] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61). Assim, as histórias fixam o inesperado, seja através das atitudes contrárias de seus personagens, seja através de estranhezas ou da face de um elemento trágico, dotado de imagens negativas.

O estilo feminino de abordar as fragilidades da vida humana, o fracasso familiar, a morte e outros temas que envolvem a relação entre o ser subjetivo e o ser social, envolta por elementos inspirados na realidade do leitor, evidencia recursos contrários à tradicional forma de escrita, como a própria autora explica:

Sou fascinada pelo lado complicado. Tenho um olho alegre que vive: sou uma pessoa despachada, adoro família, adoro a natureza. Mas eu tenho um outro olho que observa o lado difícil, sombrio. A minha literatura nunca vai ser ‘aí casaram e foram felizes para sempre’. Minha literatura sempre nasceu do conflito, da dificuldade, do isolamento (LUFT, 2015, sem paginação)⁵.

---

⁵ Citação retirada do Blog Clube Literário Tamboril - Lya Luft (Mulher na Literatura). 2015. Disponível em: <http://clubeliterariotamboril.blogspot.com/2015/02/lya-luft-essa-tradutora-e-escritora.html>. Acesso em: 20 out. 2019.

Luft deixa claro que sua produção não se fundamenta em atingir o esperado – “aí casaram e foram felizes para sempre” –, algo já condicionado nos romances de autoria feminina que versam sobre amor e dor. Pelo contrário, ela rompe com as amarras que integram os valores canônicos, eivando sua escrita de conflitos reais.

2.3 Estrutura narrativa de *O tigre na sombra*

Um homem tira o revólver da prateleira mais alta e coloca embaixo do travesseiro. E pensa antes de adormecer: Eu preciso ser alguém.
 Uma mulher abre os olhos no escuro e pensa: Eu preciso encontrar alguém.
 Uma mãe recebe nos braços seu bebê recém-nascido e não entende porque o rostinho dele está coberto por gaze.
 Uma menina sonha que tem duas perninhas iguais
 (LUFT, 2012, p. 13).

Por meio dessas breves descrições, Luft traça, nas primeiras páginas do romance, uma perspectiva sobre o enredo de *O tigre na sombra* (2012). Nesse conjunto de informações pausadas, a narradora antecipa fatos que marcam o mundo das personagens, reconhecidas não somente por serem homem, mulher, mãe e menina, mas, especificamente, pelas carências apresentadas. Desse modo, a autora incentiva o leitor a mergulhar no espaço narrativo, acompanhando a história da menina que deseja ter as duas pernas iguais.

O romance, é narrado em primeira pessoa por Dolores, uma menina cheia de imaginação, sonhos e desafios que, em conversas com o espelho, se compõe da outra metade, Dôda, a sua imagem criada. No decorrer da narrativa, ela descreve lembranças da infância em intermédio com a fase adulta, convocando os principais fatos que determinam a sua subjetividade.

Ter uma perna mais curta que outra faz Dolores descobrir a rejeição da mãe e as indiferenças que o mundo vem lhe apresentar. A relação com a mãe sempre fora difícil, pois, ainda na infância, Dôda convivia com a assimetria de afetos entre ela e a irmã Dália, sofrendo com os maus tratos e a recusa da mãe em aceitá-la com defeitos: “era um amor patético, eu adorava a mãe que não me amava” (LUFT, 2012 p. 40). O pai, apesar de mostrar-se mais amável, muitas vezes dá preferência às ordens da mãe para amenizar o fracasso moral que acumulara no casamento, situação que o sufoca a ponto de tentar matar-se. E Dália, a irmã mais velha com quem divide não só as brincadeiras e descobertas, mas os desajustes do núcleo familiar, manifesta-se

como uma grande parceira, até que, na fase adulta, os sentimentos de união e amizade são transformados em egoísmo e inveja.

O convívio com os avós maternos é recheado de boas memórias. Dolores aproveita a presença dos avós na Casa do Mar para desfrutar da boa acolhida. Seu avô é um ex-marinheiro, e sua avó, uma dona de casa que, de tão querida por ela, era chamada Vovinha. As relações, por serem tão próximas, colocam a avó como a principal referência de amor materno da narradora: “eu me sentia muito mais ligada à minha avó do que a minha mãe” (LUFT, 2012, p. 22). Com Vovinha, ela se sente à vontade, pois não é regulada, inferiorizada e muito menos rejeitada, havendo entre elas uma afeição que nunca ocorrera entre mãe e filha ou avó e mãe.

Em uma perspectiva atual, as meninas se transformam em mulheres e cada uma segue o seu caminho. Dália apresenta uma vida avessa aos planos da mãe: não se tornou bailarina, não fez faculdade, mudou de emprego várias vezes, não conseguiu manter o matrimônio e teve um filho com uma síndrome rara (ciclopia), o qual viveu somente por quatro meses. Todo esse turbilhão de desacertos uniu-se a uma vida desregrada, com bebidas, homens e noitadas que, por algumas vezes, a faziam recorrer à ajuda de Dolores. Esta, já casada, com filhos e trabalhando, acolhe a irmã por uns dias em sua casa, mas essa aproximação gera discussões com o marido, distanciando-as por algum tempo.

A morte do pai trouxe o recolhimento da mãe e, logo passados alguns meses, a rotina se estabelece, mostrando a Dolores que a morte nem sempre une as pessoas, visto que sua mãe continua a resguardar todas as deformações de Dália. Certa de ter uma vida estruturada e plenamente realizada, Dolores descobre que irmã se tornara amante do seu marido, fato desolador na vida da personagem protagonista. Aprender a lidar com essa traição a torna ainda mais introspectiva, de modo que recomeçar uma nova vida se torna a parte mais difícil desse processo, pois agora Vovinha já não estava ali para acolhê-la e, portanto, não há com quem ela possa dividir tamanha dor.

Esse evento sela qualquer tipo de aproximação entre as irmãs, sendo que, mesmo após a morte da mãe, elas nunca se reencontraram. O remédio final para tudo está na atitude de Dolores em silenciar os sentimentos que a remoíam, impedindo a readmissão dos afetos de Dália. Assim, a personagem dedica sua vida aos tempos de normalidade, buscando perdoar não somente aos outros, mas também a si mesma.

A narrativa se constrói como uma retomada de lembranças e pensamentos convertidos em pequenos trechos que sequenciam os relatos iniciados na infância,

dirigindo-se ao tempo da senioridade, o que permite uma progressão cronológica. Assim, a narradora transita entre o passado e o presente para retratar momentos do vivido; recorre ao passado para resgatar parte da sua história e se volta ao presente na tentativa de superar as marcas dos conflitos existenciais entrelaçados às formas de afeto que foram construídas em suas relações.

O discurso presente na narrativa apresenta uma alteração na sintaxe textual, direcionando a uma forma descontínua de temas reconhecida como “fragmentação”, noção que se construiu no final do século XIX, com a presença de pinturas, poemas, esculturas e textos fragmentados, em consonância com o ritmo inconstante de situações vividas no cotidiano pelo homem moderno:

Os primeiros poetas da metrópole moderna, Edgar Allan Poe e Baudelaire, adotaram suas respectivas imaginações criadoras à fragmentaria realidade circundante, decompondo na mente o mundo em pedaços para deliberadamente procurar reconstituí-lo em novo modo (FISCHER, 2002, p. 108).

De acordo com o autor, Poe e Baudelaire foram os primeiros nomes a reproduzirem em suas criações a intensidade da vida metropolitana. A cultura moderna lança-se sobre um impetuoso número de informações que rompem com a substancialidade, trazendo a descontinuidade de tempo e espaço. Esse mundo desconexo se faz presente na arte literária através de criações falhas, desordenadas e atemporais. Tratando-se de um recurso expressivo do romance contemporâneo, cujo caráter estético de linguagem se distancia dos padrões da narrativa clássica, esse fenômeno de produção literária obtém em sua construção formas independentes de criação, na qual

o narrador deixa de ser [...] dono absoluto das verdades que faz circular, voz inquestionável que mobiliza todas as experiências humanas e as ordena de acordo com a sua ética inviolável, arranjando os fatos e os acontecimentos de acordo com uma cronologia [...], tais narradores preferem seguir os cursos e intercurtos da memória, diluindo as articulações lógicas e criando quebra-cabeças literários que se auto referenciam e que solicitam do leitor um atento e consciente processo de montagem. O narrador pós-moderno compreende profundamente o caráter fragmentário e descontínuo das experiências humanas, da vida e da história, e constrói um discurso coerente com o reconhecimento dos limites que a memória nos impõem (SCHEEL, 2009, p. 203).

Conforme a descrição de Scheel (2009), o narrador conduz a sua escrita fragmentada envolta de atitudes que desfazem o domínio incontestável de sua prática formal. Atua com mobilidade discursiva, atingindo a ordem natural dos acontecimentos com cortes e supressões que enfraquecem o efeito lógico do texto.

Ao harmonizar esse recurso literário com o jogo de falhas presente na memória, percebe-se uma integração com o aspecto descontínuo do psíquico humano, cujos bloqueios são produto do esquecimento que evidencia a falta de controle do sujeito sobre as lembranças e as imagens. Isso corresponde ao fato de a memória, algumas vezes, se manifestar de modo impulsivo, composta por sensações que fogem ao domínio de tempo e espaço à medida que se transporta do passado para o presente. Sendo assim, o narrador transpõe para seu discurso as divagações do indivíduo, como reflexo da intensidade sensitiva que traz o recordar das experiências.

Essa forma fragmentada com que se registra a narrativa aponta a um tempo psicológico identificado por meio de um processo interiorizado que decorre das sensações experienciadas em um tempo determinado pela personagem:

O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é neste caso a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (NUNES, 1995, p. 18, grifo do autor).

Infenso a uma marcação cronométrica, que apresenta uma sequência fixa e periódica de acontecimentos, o tempo vivido é vulnerável às impressões sensitivas dos fatos passados, podendo alongar-se ou restringir-se de acordo com a intensidade dos acontecimentos e transcorrendo não somente pelas lembranças, mas também pelo desejo e imaginação das personagens.

O tempo subjetivo pode vincular-se ao tempo cronológico quando vir a atuar sobre acontecimentos que causam impacto na subjetividade da personagem, sendo caracterizado por Genette (1979) como “diegese”. Tal noção se refere a um conjunto de episódios narrados em um tempo que não se mistura com o discurso do narrador, tampouco com a história narrada. O romance *O tigre na sombra* (2012) dispõe de

algumas passagens que marcam cada etapa da vida da personagem, porém aquela que traz maior abalo sentimental a Dolores está na descoberta da traição:

Eu me agarrava à minha vida morta, minha ilusão, minha coragem, o melhor de mim, morto, cuspidor em cima, coberto de urina e fezes e monstruosidade pelo homem que eu amava e pela irmã. Fui vulgar, gritei coisas horríveis, acusei, não me importava ser justa ou injusta, eu estava ferida de morte. Nenhum insulto seria suficiente para recobrir aquele opróbrio, dormindo com minha irmã e voltando para a nossa cama (LUFT, 2012, p. 110).

Nessa passagem a narradora descreve a desagradável sensação emocional que a consome, colocando em destaque o enfraquecimento do seu *ego* devido ao agravo desleal promovido por pessoas tão próximas, como a irmã e o marido. Ainda, demonstra descontrole sobre suas atitudes repentinas, chegando a ser instantâneo o modo de descarregar tamanha desonra.

Como um dos recursos incorporados ao tempo psicológico, destaca-se nesse espaço narrativo o monólogo interior, visto que a narradora-personagem constrói diálogos consigo mesma, questionando seus afetos, desejos e principalmente as situações que desestabilizam sua subjetividade. Assim ela se interpela mentalmente, tentando encontrar razões lógicas para o ocorrido – “por que de repente um bom homem procura amor, sexo, calor, fora de casa?” –, culpando-se – “Dália com seu corpo forte e suas pernas iguais - como eu não tinha percebido, desconfiado de nada?” – ou imaginando os motivos que rendem uma ligação entre o marido e a irmã – “[...] quem sabe se consolavam, ela do bebezinho monstro que não a largava, ele da mulher convencional, chata e torta que a vida lhe destinara” (LUFT, 2012, p. 112). Algumas outras formas de expressar pensamentos indiretos surgem no decorrer da história, possibilitando compreender os sentimentos que envolvem a personagem.

Dolores pertence à classificação de “narrador autodiegético”, posição em que personagem e narrador cumprem os mesmos papéis e revelam com clareza a sua própria história, na obra. Usando a primeira pessoa do discurso, faz-se reconhecer como narrador-protagonista. Essa tipologia, apresentada por Friedman sobre o narrador em obras ficcionais, leva Lígia Chiappini Leite a explicar que o narrador-protagonista “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente as suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2002, p. 43). Tal característica colabora para que o narrador não tenha acesso ao pensamento de outras

personagens do texto, tampouco a visão ali exposta pode ser contestada, atraindo o leitor para um entendimento unilateral, apenas o de quem fala.

Essa voz que envolve a narrativa reporta a um espaço psicológico de ambiente familiar que engloba os dramas da protagonista. A atmosfera que se estabelece entre as personagens (mãe, pai e filhas) sinaliza uma intensa atividade conflitiva proveniente de discordâncias geradas por imposições, decepções e mágoas, junto a outros sentimentos. Desse modo, o espaço psicológico “constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbadoras, projetadas sobre o comportamento das personagens” (REIS; LOPES; 2000, p. 114). Isso explica o fato de que a ambientação, quando reflexiva, é construída através das ações dos personagens, ou seja, cada um é responsável por uma parcela aditiva que faz progredir o fluxo dramático da história.

Operando como agente das ações desenvolvidas no texto, as personagens tornam-se um componente essencial da narrativa, despertando atenção do leitor por corresponderem em características ao que figura no mundo real, sendo esta a primeira impressão de uma sucessão de fatos.

[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente (CANDIDO, 1976, p. 51).

Dessa forma, Antônio Cândido (1976) como uma figura central da crítica literária no Brasil, acentua os vínculos que a personagem constrói a narrativa, deixando perceber todo um conjunto de elementos condicionados pela atuação dessa imagem ficcional criada pelo autor. A partir de então tenta-se formular uma significação para definir o perfil das personagens presentes na narrativa de *O tigre na sombra* (2012) tendo em vista a variedade de informações sucedidas no decorrer da história, entre enunciados, símbolos e comportamentos, possibilitando uma interpretação singular dos mesmos.

A começar pela protagonista Dolores, também chamada por Dôda, como forma de suavizar a carga sensível atraída pela dor, pesar e lamentações expressos sobre ao nome de origem. Mostrava-se “rebelde, difícil, confusa, metida com meus devaneios, oscilando entre euforia e tristeza” (LUFT, 2012, p. 15), comportamentos

variáveis em função de um núcleo familiar desestabilizado. Sua marca principal está no defeito físico identificado por “uma de minhas pernas é mais curta do que a outra. Não é muito, mas eu ando de um jeito feio, levemente inclinada para um lado” (LUFT, 2012, p.15). Juntos, esses fatores contribuem para a intensidade psicológica que a caracterizam como uma personagem plana, que não se rebela contra as atitudes da mãe, de modo que as tensões e algumas contradições presente em seu processo comportamental são consequências do tratamento de exclusão recebido da mãe. O sentimento de rejeição adquirido desde a infância progride em todas as situações em que é deixada de lado.

A personagem *Minha mãe*, cujo papel é importante para o desenvolvimento conflitivo dramático que marca a narrativa, denomina-se pela densidade psicológica plana, pois suas ações não fogem ao esperado e sua forma de ser permanece a mesma desde o início da história.

Como antagonista percebe-se os movimentos contrários e opostos a tudo o que direciona Dolores: “ – Essa aí, que dizem ser tão inteligente, nem conhece os naipes num baralho” (LUFT, 2012, p. 37) ou quando se surpreende com as suas ações e faz julgamentos, “ – O quê, você com essa perna dirigindo carro? Só pode ser loucura” (LUFT, 2012, p. 90). De personalidade, forte sua mãe era irredutível nas opiniões, não se desculpava com ninguém e parecia deixar claro que a vida e as pessoas lhe deviam algo, incluindo o marido nessa lista de devedores. Pela descrição de Dolores a mãe era exigente, queria sempre o que o marido não pudera lhe ofertar: viagens, joias, conforto. Cobrava-o sempre e, quando havia oportunidade, jogava toda a sua amargura sobre aquele pobre homem já cansado e doente.

Eu lhe dei a minha juventude, lhe dei filhas, me dediquei, fiz tudo, e o que ganhei? Uma casa velha, um marido doente, uma vida sem graça, nunca fizemos uma grande viagem, nunca me deu uma joia cara, só tenho empregada três vezes por semana, o resto eu faço sozinha (LUFT, 2012, p. 98).

Vê assim toda a sua vida sintetizada em poucas palavras nas quais se revela que, para a mãe de Dolores, os sonhos elaborados na união conjugal culminaram em um verdadeiro fracasso. O desgaste físico e emocional são heranças da sua história conjugal em que a mais sacrificada seria somente ela. Deixava claro o que sentia e pensava sobre as pessoas, mas pouco revela sobre si, uma mulher áspera,

resmungona, a quem, por mais que se tentasse, nada agradaria, sempre insatisfeita com o que a vida lhe ofertou.

A figura do pai na narrativa é secundária, com ações predominantemente mutáveis, chegando a demonstrar inconstantes reações no seio das circunstâncias que caracterizam o ambiente familiar. Seus traços psicológicos, apesar de complexos, revelam, em grande parte, passividade e tolerância, despertando insegurança sobre a sua evolução durante o enredo, condições determinantes para uma personagem plana com tendência a redonda.

Meu pai não era só meu pai: era uma pessoa. Era muitas pessoas: o calmo e o irado, o vital e o sonhador, o simples e o enigmático que embora nos amasse pensava em se matar. Mesmo no tranquilo cotidiano eu sabia que nele havia outro, pronto para saltar para fora, substituindo, de chofre, aquele homem bom (LUFT, 2012, p. 50).

Suas atitudes eram extremas, pois, se por um lado se apresentava tranquilo, por outro se enfurecia, manifestando um comportamento alterável, descontrolado diante das constantes impossibilidades de exteriorizar o que o angustiava. Então, algumas vezes buscou a morte para se livrar do conflito interno em que vivia, preso à normas de subjugação que o cercavam, achando que a única forma de reverter era atingindo a si mesmo. Sua fragilidade, porém não lhe permitia tamanha loucura, porque “Há tempos a gente sabia que ele andava dormindo com revólver debaixo do travesseiro” (LUFT, 2012, p. 47). O papel de provedor é desempenhado de forma insegura, no qual tenta estabelecer sua autoridade, mas a impotência o sufoca e silencia.

A irmã Dália, uma a mais como personagem principal, no início da narrativa, não desperta maior atenção, entretanto, no decorrer da trama, ela evolui, motivando uma reviravolta nos acontecimentos. Essa dinâmica a faz uma personagem redonda de aspecto imprevisível, ganhando espaço e destaque tais que surpreende o leitor ao final da história.

[...] era alegre e doce, fácil de criar, a mãe dizia, e se tornou uma adolescente belíssima com olhos negros onde apareciam lasquinhas de ouro quando ela ria. A mãe amou aquela filha até o fim, por todos os descaminhos, com um amor obsessivo que acabou por a afastar (LUFT, 2012, p. 14).

Todas essas características fortaleciam o ideal de filha que a mãe projetara em sonhos: perfeita, cercada de proteção e carinho exagerados. Ao perceber tamanha obstinação em fazê-la bailarina e seguir determinadas regras, Dália, disposta a esquivar-se, à medida que vai crescendo, ganha novas atitudes e anuncia um recomeço de acordo com a própria vontade. “Apesar de tão decidida ela nunca resolveu o que queria ser ou fazer” (LUFT, 2012, p. 69). Desobediente à mãe, ela se perde entre as escolhas: muda de emprego constantemente, não conclui a faculdade, tem comportamento vulgares e passa a variar os namorados. Esse conjunto desordenado de vivências dá-lhe a sensação de que tudo lhe é permitido, o que se consolida ainda mais pelo fato de que, mesmo nessas situações, a mãe sempre a protegia e tudo desculpava.

Dália cresce em um núcleo familiar de valores afetivos desiguais. O costume em ver a irmã em condições menos favoráveis não permitiu aceitar que a vida pudesse ser melhor para ela, com filhos saudáveis, emprego estável e um bom casamento. Com essa visão, provoca a ruptura conjugal que tanto abala a irmã e, por consequência, o que havia de mais frágil em Dolores, o seu lado emocional. De tão invejada Dália passa ser a que sente inveja, ou seja, não havia cumplicidade, união, sendo os últimos tempos marcados por discórdia, traição e arrependimento. Assim, aquela menina com nome de flor (Dália) passa de companheira a opositora, de figura secundária a peça principal no desfecho dramático da história.

Os avós maternos de Dolores são personagens estereotipados, identificados pelas vastas características físicas que os categorizam socialmente. A começar pelo avô, um ex-marinheiro de espírito aventureiro que escolhera viver numa pequena aldeia de pescadores, em uma cidadezinha próxima ao mar. “Eu adorava o meu avô com suas muitas histórias, sua barba branca e seu cachimbo. [...] lembro dele quase todo dia, a risada um pouco rouca, a barba macia, o aroma de cachimbo e maresia” (LUFT, 2012, p. 33). Já Vovinha, aquela que ofertava a Dolores o colo materno, “Gostava de usar grandes xales de seda colorida que meu avô marinheiro trouxera de alguma viagem” (LUFT, 2012, p. 15). Suas palavras sabias tinham um ar de serenidade pelas experiências já vividas e, em cada dizer, havia um ensinamento. O maior deles é que “a vida era assim como nos oceanos, um vaivém, em que horas felizes e amargas se alternam, e se a gente escutar direito alguma coisa sempre faz sentido” (LUFT, 2012, p. 85). Dolores aprende então com os avós que a vida é um ciclo, alternando entre altos e baixos.

Essas personagens são importantes no desenvolvimento da trama por se revelarem pontos de acolhimento da protagonista, de modo que, mesmo atuando de forma secundária, os avós foram referências de afeto, apoio e identidade para Dolores.

Para finalizar essa análise, reitera-se que a história de *O tigre na sombra* (2012) é entendida por um tipo de narração intercalada, produzida por etapas. Segundo Reis e Lopes (2007), opera-se sobre um conjunto de atos narrativos que resultam da fragmentação da narrativa em várias etapas encaixadas ao longo da história. Assim sendo, a narração interposta alimenta a noção de que a autora não pretende dar um ponto final na história; pelo contrário, abre espaço para o leitor continuar o enredo ou, em outra oportunidade, perpetuar em obras posteriores os traços que integram a formação subjetiva dos personagens do romance.

3 O PASSADO REMEMORADO EM O TIGRE NA SOMBRA

Como uma das habilidades espontâneas que o ser humano dispõe para articular fatos do passado, a memória recupera dados significativos que integram a identidade do indivíduo. Em relação a esse aspecto, neste capítulo se analisa o processo de rememoração da protagonista da obra *O tigre na sombra* (2012).

No primeiro tópico, faz-se a análise de elementos simbólicos da narrativa relacionados à formação identitária da protagonista. A seguir, destacam-se os sentimentos silenciados que a acompanham e consolidam o seu valor de inferioridade. No terceiro tópico, explana-se sobre as memórias coletivas, articuladas a experiências que envolvem os membros de sua família. No quarto, trata-se dos espaços afetivos e do modo como acionam lembranças por meio de estímulos sensoriais, levando a reviver sentimentos. Observa-se que todos esses aspectos resguardam vivências que colaboram para a formação da personagem.

3.1 O espelho, a perna e o mar e suas simbologias na narrativa

Em *O tigre na sombra* (2012), permeiam a narrativa imagens instigantes dotadas de simbologias articuladas ao processo memorialístico da protagonista. São imagens que revelam traços interiores de Dolores e que reproduzem a sua forma de pensar e perceber a si mesma, correspondendo a aspectos de uma identidade construída sobre bases que constituem o seu mundo.

Inicia-se esta análise pelo espelho, objeto que preserva em sua simbologia reflexos de um conteúdo racional sem ocultar manifestações criativas. O espelho é capaz de revelar a duplicidade do ser e reúne a imagem interior/exterior. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 395), o espelho “[...] é um símbolo de pureza perfeita da alma, do espírito sem nódoa, da reflexão de si na consciência”, logo retrata o que marca a essência do indivíduo como marca sinalizadora de autoconhecimento.

O primeiro contato de Dolores com o espelho ocorre na infância; depois, ao longo da sua trajetória, ele ressurgiu de acordo com as suas necessidades. A adaptação com o objeto refletivo pontua-se sobre os elementos visualizados através de traços do corpo, das expressões e dos movimentos que identificam a si mesma. Foi então que Dolores, consciente da sua imperfeição, enaltecida nos comentários da mãe, ocupou-se, em um de seus momentos introspectivos, da oportunidade de se

redescobrir. Distante dos cruéis julgamentos, essa autoanálise se realiza no seguinte compasso:

Muito me olhei naquela superfície sem ondas: queria ser como os outros me enxergavam. Quem afinal eu era. As pessoas elogiavam meu cabelo ruivo escuro, liso e grosso, os olhos de um cinza claro. A boca, o nariz, nada era feio nem destoava. Eu estendia as mãos, examinava o seu reflexo, eram bem bonitas. (Sentada, não se viam minhas pernas) (LUFT, 2012, p. 17).

O espelho conduz a protagonista a uma reflexão desencadeada pelo desejo de uma imagem que agrada a si da mesma maneira que aos outros. Identifica-se por meio das descrições que os outros fazem de seus traços físicos, reunidos em cores e formas que se harmonizam, envolvendo nessa composição descritiva os membros superiores. A imagem de Dolores no espelho reflete parte do seu corpo que corresponde ao que aos outros agrada. A parte inferior, que comporta o seu lado “defeituoso”, causa incômodo tanto a ela quanto aos outros, não estando visível no reflexo do espelho.

Distanciada do mito de narciso⁶, cercada de um mundo sem elogios ou admiração e rejeitada pela mãe, Dolores utiliza o espelho para manifestar o desejo de ter um corpo saudável, que suprima o defeito que tem em uma das pernas. Por meio da imaginação, ela cria uma nova identidade e explora o seu outro lado, o avesso da figura de menina da pena curta:

Talvez unidas pela diferença: no espelho, Dolores, sensual, engraçada, às vezes maldosa. Ou imitando os passos de balé de minha irmã amada. Do lado de cá, eu, Dôda, a menina da perna curta, naquele desassossego querendo saber, entender, viver e ser menos desajeitada (LUFT, 2012, p. 18).

Através da experiência com o espelho é revelada a fragmentação identitária comprovada no “eu” consciente e no “eu” imaginário que o espelho reflete. Dolores, a

---

⁶ Na mitologia grega, Narciso era um jovem de extrema beleza que despertou a admiração de várias ninfas, entre elas, Eco. Exigente quanto a quem o mereceria, ele tornou-se insensível ao amor. Em dado momento, em caminhadas pelo bosque, Eco avista Narciso e se apaixona, porém é rejeitada. Condenado a se apaixonar pela própria imagem, debruçou-se sobre uma fonte de água para bebê-la e, ao perceber seu reflexo, enamorou-se, tentando beijar a si mesmo. O movimento desconfigurou sua imagem, mas pouco tempo depois renovou a fascinação. Pensando ser um dos espíritos da água que ali habitavam, passa a fazer perguntas, mas, sem respostas, entrega os seus dias a admirar a própria imagem refletida no lago, até a morte (BULFINCH, 2002, p. 123).

menina do espelho, apresenta-se destemida, confiante e alegre. Revelada em tom imaginativo, não esconde a malícia entre os comportamentos do ser real, buscando a realização dos desejos interiores ao imitar os passos de balé da irmã. Do outro lado do espelho se reproduz a imagem real, fisicamente desajeitada, Dôda, que tenta saber sobre a vida, aceitar e compreender as suas limitações de forma natural. Ainda nesse aspecto ela ressalta a diferença que as une:

Dôda e Dolores são duas. Sou duas. A transgressora que abre os braços e pernas e se derrama de dentro do obscuro caldeirão das minhas fantasias, e a cumpridora que aqui não sabe viver. Dolores sempre espreitou tudo, rindo sozinha. Dôda morria a cada hora, de abandono e rejeição. [...] Dolores e Dôda foram me criando, traço a traço, ponto a ponto, como o boneco que desenhei para meus filhos [...] (LUFT, 2012, p. 23).

Os traços subjetivos que as faz convergir demonstram, em uma, a liberdade de assumir-se como é, enquanto a outra, comedidamente, constrói-se pelos sentimentos resguardados e ainda filtrados pelo olhar externo da rejeição e do desamparo. Ser duas em uma só demonstra, assim, a alternância de caráter da personagem. Em razão dos sentimentos que carrega, das atitudes certas e erradas, boas e más, Dôda se transforma devido ao tempo e as vivências que a afetam, conforme ela reafirma:

Nos labirintos em que me perdi e me achei, e tropecei e caminhei de novo, aprendi que ela sob outras formas e figuras quer existir. Reuni em mim as duas que fomos ou que sempre fui, pois todos somos vários, somos muitos. Eu me tornei ela, e a realidade do espelho transbordou aqui para fora (LUFT, 2012, p. 124).

Nesse trecho, a protagonista revela encontrar a si mesma de uma outra forma, menos frágil que Dôda e não tão alegre quanto a Dolores do espelho. Uma nova subjetividade assim se define: Dôda mostra-se mais decidida e forte.

O espelho transborda a multiplicidade do ser, em que a expressão “todos somos vários” encontra-se nas atitudes do pai, “que parecia amar tanto a vida, mas rondava as árvores do pátio com uma corda na mão, procurando um galho para se enforcar; e dormia com revólver embaixo do travesseiro” (LUFT, 2012, p. 50). A inconsistência na identidade do pai resguarda outra face, a de um homem sufocado pela impotência de reestabelecer sua autoridade na família, humilhado pela esposa, inseguro em suas decisões e frágil quanto à realização dos próprios desejos.

Tal aspecto relacionado ao espelho também se evidencia na postura da irmã, “que nunca me ridicularizou [...], me levava pela mão, ou andávamos abraçadas” (LUFT, 2012, p.70), sendo seu apoio moral em muitas situações, porém, com o tempo, vem a transformação: “ria alto, falava alto, roupas e comportamentos vulgares, eu às vezes nem a reconhecia” (LUFT, 2012, p.69). Tantas foram as mudanças que culminaram com a que corroe a grande admiração de Dolores pela irmã, ao descobrir ser ela “a outra, a amante de meu marido” (LUFT, 2012, p.108). Dália transgride todos os propósitos de perfeição, estabilidade e moral, sendo o casamento apenas uma porta para escapar da submissão que marcara parte da vida. Sua outra face se esboça então quando descobre outra vida, fora do controle da mãe.

Completando esse ciclo, o marido, que para Dolores não se importava com o seu defeito físico, nem com suas divagações e sonhos, “de repente não era mais meu marido, meu parceiro de tantos anos, pai de meus filhos, ele. Era outro. Dentro dele outro fervia, e não era por mim” (LUFT, 2012, p.107). A imagem de marido fiel e companheiro, criada por Dolores, não a deixou perceber que a estabilidade da vida cotidiana, junto à frieza de afetos, favorecia a criação de um novo homem, atraído pela forma despreendida de Dália.

Nessa análise, fica claro que, entre as revelações expostas, apenas a mãe de Dolores e Dália não reflete sua outra face, de forma que ficam guardados, entre os sonhos de infância, traços sutis que a vida de casada não possibilitou manifestar.

A prática interativa com o espelho favorece tanto o autoconhecimento quanto o uso da criação. A união desses dois elementos leva a personagem a idealizar um espaço confiável para encontrar-se consigo e com suas necessidades, atendida pelas sensações de bem-estar e liberdade que a visão no objeto proporciona. Assim ela afirma ser o espelho o canal por onde a sua outra face se manifestava.

[...] eu entrava para o lado de lá das coisas. Ali não era escuro nem perigoso. A gente podia brincar sossegada e inventar e fazer o que quisesse, sem ninguém para me controlar ou olhar com disfarçada pena. Lá eu era normal, caminhava direito e com leveza. Podia até dançar (LUFT, 2012, p. 18).

O ambiente produzido em suas fantasias atribui a Dôda segurança, comodidade e independência para agir conforme a sua vontade. Ali ela não encontra olhares controladores voltados para a sua imperfeição, apenas anuncia a capacidade

de realização dos seus desejos mais simples, entre eles os movimentos variados que desenvolve com o corpo.

Afastar-se da sua realidade era, pois, uma forma de lidar com o conflito interno que ocupava os seus pensamentos. Fora desse universo imaginativo, quando as coisas boas na vida de Dôda acontecem, o espelho é apenas um acessório que não permite insensatez, de modo que, a realidade aprazível raramente admitia lembranças de Dolores (a outra face do espelho). Na fase adulta, o espelho revela um olhar crítico mais resistente diante das situações reais que vive a personagem. Ao sentir-se ridicularizada por ter sido enganada pela irmã e o marido, o objeto ecoa com “[...] risadas que pareciam cacarejos” (LUFT, 2012, p.109), quando a alma se escurece “os espelhos ficam cegos” (LUFT, 2012, p.114), refletindo assim a perda da vitalidade. Na passagem pela dor e tristeza é “[...] como se todos os espelhos do mundo estivessem cobertos por panejamentos escuros: um luto universal” (LUFT, 2012, p.116). Interpreta-se como representação de um pesar por algo que pereceu. Todos esses fragmentos apontam respostas de uma consciência depreciativa que articulam a imagem interior da personagem.

Não pareceria estranho mencionar o desconforto da personagem em ter as pernas desiguais, fato que remete ao sentimento de culpa e processa a sua inferioridade, ao ponto de tal insatisfação retirá-la do convívio social. Tais posturas que demonstram essa particularidade se comprovam na sua festa de formatura, cuja forma de recolhimento se manifesta em antever que: “[...] quando os jovens dançarem vou me encolher morrendo de medo de que algum menino me convide, por não perceber, sentada que estou, que dançar comigo seria um desastre” (LUFT, 2012, p. 67). Percebe-se nessa passagem que, por vergonha de se expor, a personagem sente medo e compara a sua inabilidade de movimentos a uma catástrofe. Tal sentimento revela o valor depreciativo que atribui a si mesma. Nesse segmento, ela ainda expõe como, de forma dissimulada, encontrou uma forma de afastar-se daquele momento: “na minha formatura consegui ficar em casa, fingi dias antes uma terrível dor de cabeça, e cólicas, e ameaça de desmaios” (LUFT, 2012, p. 67). Os artifícios praticados por Dolores servem como desculpa para não enfrentar o meio social, tendo o isolamento como uma das alternativas para evitar situações que incomodem a si mesma e venha constranger o outro.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, “órgão da marcha, a perna é um símbolo do vínculo social. Permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as

distancias. Reveste-se, portanto, de importância social” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 710). Além de ser parte dos membros responsáveis pelo movimento harmônico do corpo, a perna também é sinônimo de acesso, possibilitando aproximar-se de coisas e pessoas, contribuindo para o alcance das próprias necessidades emocionais.

A falta de equilíbrio pela ausência de simetria das pernas produz insegurança em Dolores, já que a falha, além de corpórea, é principalmente emocional, agravada pelo sentimento de desamparo que provém de sua mãe. A ausência de afeto revelada nas suas primeiras descrições abre caminho para uma dor interior que não cessa e torna evidente uma relação de mãe para filha pautada no desprezo e na rejeição. Em função disso, o mesmo espaço interior que fere a alma de Dolores também descompensa o seu corpo.

Tece-se, assim, uma comparação com a história de Édipo, filho de Laio e Jocasta, que, quando criança, foi abandonado em um bosque, com os tornozelos amarrados por uma corda e pendurado de cabeça para baixo até que uma alma bondosa o recolheu. Ao ser encontrado, estava com perfurações e inchaço nos pés, razão pela qual lhe atribuíram o nome de Édipo, devido aos pés inchados. Adotado pelo rei de Corinto, chega à fase adulta e desconfia de sua ascendência. Insuflado por confissões incertas sobre o seu passado, mostra-se receoso e cada vez mais intrigado, principalmente ao ouvir de Apolo, através do oráculo, o seguinte vaticínio: “se você se aproximar de seus verdadeiros pais, levará a eles somente desgraça” (FRANCHINI, 2007, p.145).

Sendo esse o ponto de maior desconforto da personagem mitológica, Rosenfield (2005), por meio de sua análise em *Édipo entre Priapo e Prometeu*, aponta que

O jovem vitorioso da encruzilhada é um príncipe assolado por “tristes segredos”. Rumores põem em dúvida seu parentesco com a casa real, sem esclarecer sob que condições o filho posticho teria sido introduzido no berço de Mérope e Políbio (ROSENFELD, 2005, p. 12).

Diante da face vigorosa e conduta guerreira, Édipo guarda no seu íntimo a fragilidade. Apesar de ter contraído amor dos pais adotivos e ser criado como filho por Políbio e sua mulher, a angústia do jovem se avoluma diante do silêncio das revelações sobre um passado duvidoso. Conviver com indagações leva-o a agregar

sensações de rejeição e abandono, sentimentos causadores da dor que se faz exposta nas cicatrizes dos pés.

Édipo comporta em si [...] “o pavor, o medo do despedaçamento que a imaginação costuma tecer em torno das feridas – até daquelas que cicatrizaram bem” (ROSENFELD, 2005, p. 13). Dessa forma, o receio de Édipo está em, por um evento, se desintegrarem os pensamentos que construiu sobre si e sua história e isso vir a reativar as dores que já estavam encobertas. O esquecer, nesse caso, é algo pouco provável, principalmente por ser “a dor que ‘rói’” fisicamente a mesma que “avilta a alma do jovem Édipo” (ROSENFELD, 2005, p. 13).

A falta em Édipo, que o persegue desde a infância, assemelha-se à de Dolores, seja pela dificuldade que os dois personagens encontram para obter vínculos com seus ascendentes, seja pelo vazio deixado pela percepção do desamparo. A carência que consome Édipo vem das incertezas sobre sua origem, enquanto em Dolores se apresenta pela indiferença da mãe em relação a ela. Os membros inferiores de ambos retomam as suas chagas interiores, que, embora visivelmente cicatrizadas, permanecem sangrando.

Considerando os nomes das personagens, encontra-se ativamente a expressa representação de sofrimento. Édipo é “derivado do grego *Oídipous* e formado a partir da junção dos elementos *oidein*, que significa ‘inchar’, e *pous*, que quer dizer ‘pé’. Ou seja, é traduzido literalmente como ‘aquele que tem os pés inchados’” (DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2008, sem paginação). Em volta desse termo, *pés inchados* alude a algo afetado com volume e intensidade. Já o nome Dolores remete a dor, equivale a piedade, padecimento, tristeza, decepção.

No romance *O tigre na sombra* (2012), é recorrente um conjunto de registros que conectam Dolores ao universo marinho, a começar pelo avô, marinheiro, cuja “barba tem cheiro de mar” (LUFT, 2012, p. 33); pelas sereias, “que caminhar não lhes faz nenhuma falta” (LUFT, 2012, p. 34); pelas conchas do mar compondo os adornos da casa de Vovina e até por meio de um sonho agitado ao qual ela se refere descrevendo um maremoto cuja “onda era da largura do horizonte [...] e chegava na praia para arrasar as casinhas, a vida, [...] pessoas. Eu e nossa pequena família” (LUFT, 2012, p. 21). De forma pessoal, o mar fez-se presente em sua vida.

De todas as abordagens referentes ao mar, uma em especial vem das lições deixadas por Vovina: “para ela tudo era como nos oceanos, um vaivém, vaivém em que as horas felizes e as horas amargas se alternam, e se a gente escutar direito

alguma coisa sempre faz sentido” (LUFT, 2012, p. 85). O movimento de ir e vir remete à oscilação de acontecimentos que compõem as experiências vividas. Se há momentos vantajosos que despertam confiança, trazem tranquilidade e emanam amor, por outro lado, há as situações de desconforto, dor e fracasso, quadro permanente que concede o sentido da vida.

O mar comporta outras variações que vão além de ser capaz de transformar o que está favorável em avesso, como explicam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 592):

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal.

É possível afirmar que, assim como o mar, a transitoriedade de realidades integra a trajetória de Dolores, pois encontrar o equilíbrio nas emoções sempre fora algo difícil para a personagem, que ora manifesta-se “experiente, sábia, inatingível” (LUFT, 2012, p. 80) ao ponto em que diz: “esqueci minha perna, esqueci o sentimento de inferioridade e a insegurança” (LUFT, 2012, p. 80), ora registra o abandono, a solidão e o sofrimento, “sem força nem pra se reinventar” (LUFT, p. 85). Nessa curva transitória, ela vai tentando se encontrar como mulher ao demonstrar desejo e sensualidade; mãe, quando percebe a importância que assume na vida dos filhos, e menina, ao permitir-se divagar em sonhos e ilusões. Tais transformações ocorrem devido ao valor afetivo que sustenta em cada período. Quanto maior a necessidade de mudança, mais intensa torna-se a busca por si mesma.

A serenidade das águas do mar, tal qual a serenidade na vida de Dolores, é algo incerto. Mesmo ela acreditando ter no casamento a certeza da felicidade e segurança no que havia construído, mudanças acontecem “e a um embate de água e espuma tudo se desmancha como se nem tivesse existido” (LUFT, 2012, p.126). O seu pesadelo da infância revela-se como um prenúncio do que ocorreria com sua família. A onda que arrasta casas, mesas, cadeiras e pessoas naquele episódio de devaneios é a mesma que leva sua vida para o escuro, sufocando-a e degradando sua realidade:

Caía em cima de mim uma alta torre de pedra, ouvi meus ossos sendo triturados. Aquela onda era poderosa demais, não havia como me encolher e esperar que passasse: ela me levaria até o fundo, me esfregaria na areia, me largaria na praia esfolada e quase morta. (LUFT, 2012, p.110).

Dolores retoma nesse trecho os ensinamentos de seu avô, lembrando-se de “que quando a onda parece ser grande demais, a gente se encolhe e deixa que passe por cima” (LUFT, 2012, p. 35). Nesse momento, porém, seria intolerável subtrair tamanha dor e decepção por parte daqueles com quem mantinham uma proximidade afetiva. A ilusão do amor vivido com o marido e a confiança na irmã foram eles partidos. A infidelidade de ambos instala uma mágoa profunda em Dolores, terrível pelo vazio que provoca dentro de si, comparado ao alcance da morte.

Após um longo caminho solitário envolvido por reações introspectivas, Dolores recupera a conexão com o mar sob uma nova perspectiva, na qual vê no movimento das ondas o permanente fluxo inexplicável da vida.

3.2 Os ecos do abandono

Uma das mais significantes formas de introspecção visíveis entre as vozes internas da personagem vem dos sentimentos silenciados que a acompanham, muitos deles desencadeados pela posição de inferioridade em que ela se vê, agravando-se diante das situações de humilhação, abandono e desafeto que experiencia junto a pessoas do seu núcleo afetivo. Por isso, desde muito pequena, uma soma de fatos foram intensificando as marcas da indiferença em Dolores, manifestas em seu comportamento e detectadas pelo olhar repulsivo da mãe. Os mais comuns desses gestos discriminatórios estavam presentes nas ações e reações de conduta negativa em que boa parte das palavras proferidas, no fervor da raiva, acabavam por instalar mágoa no coração da personagem. A partir de então, é interessante explorar as situações e os motivos que instauram a relação conflituosa que viveu com a mãe e, por consequência, refletiram no afeto recebido de outras pessoas.

As marcas desse (des)sentimento associam-se à inválida condição de Dolores em atender os parâmetros exigidos pela mãe. Como filha, queria agradar-lhe, ser acolhida, mobilizando todo seu empenho nessa busca: “eu, tudo o que queria era a sua aprovação, e me sentir acolhida e aprovada como Dália, [...]. Mas essa aproximação minha mãe e eu nunca tivemos” (LUFT, 2012, p. 41). Tão forte em

Dolores era esse desprezo, que acredita ser sua aparência o motivo de uma das muitas insatisfações que a mãe carregava: “acho que ela nunca me perdoou por ser uma das tantas decepções que lhe vincaram a testa e baixaram os cantos da boca – que nunca sorria pra mim” (LUFT, 2012, p. 15). Observa-se que existia no semblante da mãe uma desaprovação pela vida, mas principalmente pelo que envolvia Dolores, já que a tentativa frustrada de fazer com que a filha fosse “normal” levava boa parte das economias e a impedia realizar de viajar e conhecer o melhor do mundo, razão pela qual a discriminava.

Quando o avô marinho a ensinou a nadar, as reações positivas dos familiares foram unânimes: “[...] meu pai aplaudia da varanda, Vovinha gritava alegre na beira da água, minha mãe sacudia a cabeça, achava aquilo mais uma loucura do meu avô” (LUFT, 2012, p. 35), ou seja, a mãe mostrava-se desfavorável a toda aquela manifestação, de modo que, com o passar do tempo, Dolores foi crescendo em sua memória situações de desamparo. Entre elas, a mais acentuada foi a ida para o internato, ocasião em que ela sentiu o abandono não só da mãe, mas também do pai, que pouco discordara daquela decisão, atribuindo a causa às más notas, queixas da escola e incômodo da mãe. Difícil para ela foi acreditar que seria real:

Mas quando me botaram no carro ao lado do pai na frente (a mãe em casa com Dália), e uma das colegas do internato, filha de amigos, no banco de trás contando, feliz da vida, os encantos do lugar, entendi que estava sendo mandada embora. E que meu pai me levava no seu carro. [...] Minha mãe conseguiu livrar-se de mim por uns meses. Não mais que isso. Mas me marcou com aquele carimbo: indesejada. (E assim mais uma vez eu morria um pouco) (LUFT, 2012, p. 60).

A triste experiência de ter sido abandonada pelos pais no internato intensifica a ferida da rejeição. Somente a Dolores, e não a Dália, coube esse desconforto, o que reitera a disparidade no tratamento dirigido a uma e outra, evidenciando ser a inveja um dos causadores do ressentimento. Nesse caso, se manifesta pela vontade de Dolores em se encontrar na condição de Dália, o que seria consolador, afinal, “para ela as coisas eram mais simples: ninguém a queria mandar embora” (LUFT, 2012, p. 59). Além disso, aquela cena da partida ficou na memória de Dolores como marca fixa de um evento cruel que a separou dos vínculos familiares, do seu espaço íntimo e de si mesma, conduzindo-a um ambiente impessoal e coletivo com a intenção de submetê-la a um controle disciplinar. A sensação de desabrigo esteve presente no

sentir-se entregue ao desconhecido e na indiferença que mostravam as pessoas daquele lugar, fazendo a protagonista guardar para si a cicatriz do desafeto promovido pelos pais. A menção do forte discurso interior – “e assim mais uma vez eu morria um pouco” (LUFT, 2012, p. 60) – revela ser uma posição gravada no seu inconsciente em forma de um sentimento lancinante que sufoca o próprio eu, acionado cada vez que a sensação desagradável de exclusão é lançada por pessoas pelas quais ela manifesta admiração.

No momento das declarações, o efeito das palavras atingia com ardor a sua inocência, incapacitando-a de reagir rigorosamente aos danos recebidos. Tornando-se frequente as opiniões discriminatórias da mãe, tudo o que estava direcionado à vida da segunda filha era razão para surgirem queixas, censuras e ironias, atribuindo-se desvalorização às suas ações e deixando transparecer nas suas vozes a conduta negativa. Geralmente, quando alguma mudança ocorre na vida de Dolores, surpreende-se, sendo a maior delas o casamento:

Ninguém esperava; ninguém imaginava, até minha mãe se animou, embora irônica, e me presenteou com aquele comentário tão dela: - Quem diria que até você... mas nenhuma panela é tão torta que não encontre sua tampinha (LUFT,2012, p. 86).

Contrariando as expectativas da mãe, a partir dessa etapa, ela acredita ser uma pessoa de pernas retas. A vida conjugal traria filhos, afeto e, acima de tudo, importância como mulher, comprovando sua capacidade de ser amada e feliz de uma forma bem simples e comum, como todo mundo. Com o comentário indelicado da mãe, Dolores agrega mais uma expressão ofensiva nos termos “panela” e “torta”, aproximando, por analogia, o aspecto inclinado do objeto à deformação física da personagem. Fazê-la lembrar da sua condição num momento de felicidade é a forma mais cruel de a mãe degradar sua imagem.

Segundo Ansart (2004), o ressentimento se associa a duas classificações de elementos: de um lado o agressor e do outro o agredido. Nesse sentido, a inibição de Dolores frente à conduta da mãe a faz assumir o papel de vítima do indivíduo que a prejudica e fere a sua liberdade, oferecendo a ideia de que um seria o malévolo enquanto o outro seria o bom. Nesse renovado ciclo de sofrer com a hostilidade alheia que se associa ao ressentir, Dolores não se permite responder na mesma moeda os agravos que recebe da mãe, mostrando-se respeitosamente frágil para combater as

suas maldades. Observa-se ser essa a questão que ganha visibilidade em muitos episódios da narrativa.

A mãe, por não se conter quando lhe caberia um protesto, queixava-se: “o que, você com essa perna, dirigindo carro? Só pode ser loucura” (LUFT, 2012, p. 90). Demonstrando tolerância e buscando esclarecer as suas condições, Dolores reagia: “mãe, eu tenho um defeito, mas não sou aleijada” (LUFT, 2012, p. 90). Era em vão a sua atitude de reagir aos pensamentos críticos, visto que a mãe continua: “mas não devia levar crianças no carro. É irresponsável, mas você sempre foi assim. A opinião dela agora machuca muito menos” (LUFT, 2012, p. 90). Essa visão similar de descontentamento recai também sobre os netos: “ela nos visitava algumas vezes, vinha almoçar, ver os netos pelos quais nunca mostrou afeto especial. Queixava-se de que eram mal-educados e barulhentos” (LUFT, 2012, p. 90). Assim, para a mãe, todos os frutos produzidos por Dolores apresentariam alguma falha e, com rigor, ela a culpa por qualquer irregularidade.

Entre os mais diversos tipos de opressão que a fizeram sofrer e entre outros com que buscou proteger a sua lembrança de sentir o peso da violência simbólica, Dolores aprendeu a separar a lembrança dos fatos nos quais foi vítima e a lembrança da dor que eles causaram. Como visto anteriormente, o seu posicionamento insensível dá provas de que criou sua própria rede de proteção aos discursos maldosos da mãe, ao emitir que “a opinião dela agora machuca muito menos” (LUFT, 2012, p. 90). Conforme reitera Ansart (2004, p. 31), o “indivíduo não esquece os fatos dos quais foi ator ou vítima, mas esquece-se ou, ao menos, aferra-se bem menos às lembranças dos ressentimentos”.

Em uma vaga recordação de Dolores, parecia que a raiva e a irritação da mãe haviam cessado, com o aparecimento de uma sublime tentativa de brandura. O contato afável entre mãe e filha acontece no desalinho dos gestos mal expressos e nas desconfortáveis atitudes de uma e outra:

[...] talvez arrependida por um amor que não conseguia me dar, inesperadamente ela me cercava de um carinho desajeitado, e nenhum de nós sabia direito o que fazer. Me criticava menos, até elogiava, me abraçava rápido, mas era como um papel para o qual não tivesse ensaiado (LUFT, 2012, p. 41).

Percebe-se aí que o alcance desse amor instintivo nunca soou com reciprocidade, pois, embora surjam elogios e se reduzam as repressões, aquele

comportamento desvia a mãe de suas particularidades. Alcançar o arrependimento e modificar a forma de ver Dolores era impróprio, devido a arrogância que dominava periodicamente as ações maternas.

O amor da mãe, nesse caso, fora um processo de construção imperfeito a que se acresceram as frustrações, desestruturando emoções e causando incômodo por toda sua história. Os detalhes extraídos por Dolores, na sua última imagem, revelam esse desconforto: “minha mãe continuava, na morte, com os cantos da boca baixados num ar de ressentimento pelo que a vida lhe tinha feito” (LUFT, 2012, p.119). Esse ressentimento surge do rancor por situações anteriormente vividas: na infância, quando pouco teve a atenção dos pais; no casamento, pelo insucesso do marido em não contribuir com a vida de luxo a que aspirava; na filha desajeitada que lhe trouxe vergonha por suas limitações, mas, principalmente, por esperar de sua família uma prova de deferência. Dessa forma, a amargura fizera da mãe uma mulher infeliz por não aceitar um mundo avesso aos seus desejos:

Senti por minha mãe morta uma ternura triste, como a menininha que adorava aquela mãe bonita, [...]. Tive muita culpa por não ter percebido nela um amor talvez áspero, mas amor. Como sempre quando alguém morre, era tarde demais (LUFT, 2012, p.120).

Foi naquele momento de perda e lamento que Dolores começou a reconhecer, na forma austera de sua mãe, a distinta demonstração de amor manifesta através dos numerosos comandos que ouvia: “Não usa esta palavra. Não dorme demais. Olha os modos. Cala a boca. Não responde. Vai pentear seu cabelo. É vermelho mais ao menos tem que de estar bem penteado” (LUFT, 2012, p.41). O poder exercido pelo impacto de suas falas não deixava espaço para a menor possibilidade de apego entre mãe e filha. Por outro lado, foi assim, de modo particular, que Dolores constatou na mãe a determinação de apenas cumprir apenas com seu dever.

Ao resignificar a forma oblíqua de amor que recebeu, Dolores não anula os ataques invasivos com que teve de conviver, pois foi nessas ocasiões de forte agravo que renasceu e cultivou, junto de cada gesto e palavras, sentimentos atenuantes da sua depreciação. Na fraqueza de externar as suas emoções, ela se recolhe no seu mundo melancólico, buscando, em outras formas de afeto e com outras pessoas, ocultar as dores que machucam o seu ego.

Agradar e ser aceita foram formas valorativas que encontrou no início de suas relações amorosas. Ao entregar-se com dedicação às oportunidades de sentir o amor, ela viveu entre o céu e o abismo. Sua primeira experiência afetiva acontecera aos catorze anos, com o colega mais cobiçado da turma, em meio a um beijo inesperado e após um pedido inusitado em poucas linhas, que dizia: “não comente com ninguém nunca” (LUFT, 2012, p. 65). Isso a fez compreender, posteriormente, o impiedoso recado: “ele não queria que soubessem que tinha beijado a menina da perna curta” (LUFT, 2012, p.66). Na inocência daquele momento, Dolores percebe que a perna curta ainda constituiria sua carta de apresentação, o que revigora a sua sensação de inferioridade, como prenúncio de outras cenas que afetariam o seu lado emocional, a sua personalidade.

O despertar da liberdade e a valorização de si mesma veio pelo desvencilhar-se do universo crítico da mãe. Morar sozinha, progredir profissionalmente e garantir uma renda foram fatores que ajudaram no seu reconhecimento e a fizeram segura o suficiente para envolver-se com um homem casado na busca por um relacionamento sólido. Essa foi a forma de amar mais impulsiva e vibrante que Dolores se permitiu desfrutar, uma conexão física que aguçou sua sensualidade e a fez sentir virtuosa nos braços daquele homem: “[...] o mais amado de todas as pessoas deste mundo até ali” (LUFT, 2012, p.79). Todavia a euforia da vida a dois não sobreviveu a culpa unilateral daquele pai em abandonar a família, levando Dolores a imergir na frustração de uma ideia de felicidade. Acrescendo sua lista de mágoas com mais uma experiência de recusa, aquele homem, além do garoto que lhe roubara o primeiro beijo, também “afastou-se de mim completamente, cortou todos os possíveis laços” (LUFT, 2012, p. 84).

Durante esse período frágil, Dolores pensava no homem que amara, fantasiando cenas sobre as quais se questionava: “será que nas longas noites aquele que amei também pensava em mim, acordado em sua fria cama? Ou era outra vez uma cama de ternuras com a mulher que por ele quase morreu? ” (LUFT, 2012, p. 85). Estremecido, o seu amor-próprio ocasiona dúvidas sobre a importância de si para o outro a quem amou, recuperando, por meio dessas imprecisões, a percepção amarga do desamor.

Com o casamento, Dolores voltou a acreditar na escolha de alguém que a amaria por toda a vida, entregando-se mais uma vez às condições do parceiro e abdicando de sonhos e projetos que fazia para obter destaque na vida profissional:

“eu manteria o meu trabalho para ajudar no orçamento da casa, mas o principal para ele – e para mim – seria o cotidiano que estávamos construindo” (LUFT, 2012, p. 87). Ela estabeleceu por algum tempo a visão real e comum do que lhe trazia felicidade: o casamento, os filhos e o trabalho em sintonia refletiam a sensação de plenitude, logo “eu, a desamada, a tortinha, a do internato, a rebelde, eu construía uma vida” (LUFT, 2012, p. 92).

O rompimento dessa estrutura familiar se desencadeia após a descoberta da relação amorosa entre Dália e o cunhado. Apesar da cumplicidade que existia entre as irmãs e o companheirismo do marido tão celebrado, ambos foram infiéis, descortinando as suas faces ao ponto de não dar a menor importância a Dolores. Daí em diante essa descoberta lhe traria pena e acometeria sobretudo a sua integridade:

Eu me agarrava à minha vida morta, minha ilusão, minha coragem, o melhor de mim, morto, cuspidor em cima, coberto de urina e fezes e monstruosidade pelo homem que eu amava e pela irmã. [...] Nenhum insulto seria suficiente para recobrir aquele opróbrio, dormindo com minha irmã e voltando para nossa cama (LUFT, 2012, p. 110).

A descrição exposta pela personagem revela que toda a sua representatividade foi expelida tal qual aos excretos que saem do corpo humano com naturalidade, colocando-se assim em estado desprezível frente à expressão mais crucial que experimentou ao longo dos anos, como compara: “[...] a dor da alma, mais cruel que a cotidiana dor no corpo: aquela daquele jeito era nova e eu não sabia o que fazer” (LUFT, 2012, p. 112) e tampouco como reagir: “eu só queria a morte” (LUFT, 2012, p. 110).

A morte: o que ela faz com a gente. Arranca as entranhas, te deixa vazia, por dentro só ferida aberta, mucosa inflamada e suja. Você só por obrigação se arrasta num mundo irreal. [...] Depois de um tempo você tem que fingir que está quase normal, tripas, coração e cérebro no lugar outra vez. Mas é mentira. A dor não cessa nem quando a gente dorme. Dormindo diminui, sonhos tão reais com a pessoa perdida. Acordar é o recomeço da tortura (LUFT, 2012, p. 113).

A passagem expõe o sentimento de destruição interior que toma conta da personagem, o que a leva a equipará-lo com a morte física, que se caracteriza pela disfunção dos órgãos vitais do corpo. O sofrimento excessivo a faz desejar que tal penúria seja impossível à realidade: “eu queria, ardentemente queria ainda acreditar

que tudo tinha sido um erro impensado dele” [...] (LUFT, 2012, p.111), mas somente em sonho ele ganha percepção fantasiosa, o que, ao despertar, machuca ainda mais. De outra forma, a morte se representa pela finitude da vida cotidiana à qual Dolores se dedicou, da ideia que construiu de felicidade plena, da inocência dos afetos, como também da própria essência de menina sonhadora.

Essa fase na qual mergulha Dolores abre um caminho amargo para si mesma, arraigado pela incapacidade de esquecer:

O que estava enfiado em mim, o que me varou e não sairia nunca mais, deixou uma ferida aberta como *sangue e imundície escorrendo* cada vez que eu lembrava. Lembraria o tempo todo por muito tempo. [...] Não era um caso eventual – que mesmo assim teria me rasgado ao meio. Não era nada que eu pudesse atribuir a uma crise, fingir que ignorava, chorar e deletar (LUFT, 2012, p. 108, grifo nosso).

A alusão ao excreto deixa notória a disposição da ofendida personagem em não se desprender da lembrança da dor irracional que acutila profundamente a sua alma, rouba o seu eixo e desfaz a sua verdade. Guardá-la com a mesma intensidade de antes reitera o pensamento de Maria Rita Kehl, quando, entre as características do ressentido, inclui a de um ser que “não é alguém incapaz de se esquecer ou de perdoar; é um que não quer se esquecer, ou que *quer não se esquecer*, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou” (KEHL, 2015, p. 14, grifo do autor). A resistência em tentar perdoar ou esquecer decorre de razões que o ofendido desconhece e tampouco consegue compreender, como Dolores, que ainda se permite sentir culpada “por coisas que nem percebi, momentos que ignorei, perguntas que não respondi porque não lhes dei valor, eu estava ocupada, estava distraída, eu não estava lá?” (LUFT, 2012, p. 112). O autoexame que sucede ao fato não responde às próprias acusações, apenas aumenta a sua corresponsabilidade: “no mínimo por ter cedido sem lutar, sobre algo que dizia respeito a seu desejo” (KEHL, 2015, p. 24).

O estado introspectivo de Dolores resguarda, ao mesmo tempo, uma atmosfera colérica, que impulsiona reações de vingança, ao ponto de descarregar todo o rancor por ter se submetido passivamente àquela situação abusiva: “eu lhes desejei todo o mal do mundo, me senti pior do que a mais vingativa cliente do meu escritório, arquitetava maldades [...]” (LUFT, 2012, p. 114). Aqui, Dolores se arma com comportamentos nocivos como única oportunidade de desabafo e de dar uma retribuição ao mal que lhe foi infligido. Inclusive, se diz soberana às outras mulheres

traídas ao articular suas intenções. Em uma nova oportunidade, ela reafirma: “roguei todas as pragas, inventei e quis aplicar todas as torturas, ambicionei para eles todos os males, sabendo que não ia adiantar” (LUFT, 2012, p. 115). A afirmação de não prosseguir com o desejo de reparar o agravo deixa expresso que a reação se processa no plano de atitudes imaginativas, no qual o ressentido configura a sua incapacidade de reagir, o que não leva a produzir efeito reparador sobre o seu sofrimento, apenas impulsiona a ruminação e sustenta a sua posição de vítima. Sendo assim, toda a produção indireta em atacar o ofensor não está na “luta para recuperar aquilo que cedeu e sim para que o outro reconheça o mal que lhe fez” (KEHL, 2015, p. 24). Nesse episódio, a capacidade de admissão do erro não se prevê entre os agressores e o afastamento aumenta o estado de instabilidade das relações entre ofensores e ofendidos.

Para Dolores, seria difícil arrumar as gavetas de cada momento amargo que a memória lhe reservou, de cada dor interior que se plantou sobre as hostilidades de que foi vítima e se desapegar das situações que despedaçaram o seu ser. O tempo mostra a possibilidade de dar a vida um novo significado, reconstruindo-se:

Depois voltei para essas coisas bem cotidianas que conferem alguma normalidade a estes tempos de dúvida, em que não sei a quem devo perdoar, ou anistiar, a começar por mim mesma. Meu ex-marido, esse eu sei que, por enquanto, não posso readmitir entre os meus afetos, nem mesmo distantes (LUFT, 2012, p. 125).

Distante do que caberia à sua normalidade, Dolores sabe que o ciclo passado não se fechou, pois ela ainda mantém incertezas sobre quais sentimentos a acompanhariam e quais pessoas recuperariam a sua atenção, abrindo passagem para recuperar o amor-próprio: “talvez eu consiga me descobrir ou me reencontrar em tantos desenhos que esbocei de mim mesma e neles exista algo sólido em que eu possa confiar” (LUFT, 2012, p. 124). A imagem que tem de si ainda não está estruturada, visto que junto a essa deformação pessoal há retração, medo, desconfiança. Dolores, então, não se reconhece, mas sabe quem agregar aos seus afetos de agora em diante.

Percebe-se que o ressentimento permeou toda a vida de Dolores e, pela forma como atingiu seu interior, revela sobre o seu ser a impotência de olhar para si com firmeza e segurança. As condutas externas sempre lhas foram superiores, validadas

em meio à rejeição advinda da mãe: o afastamento, descoberto após o primeiro beijo na sua adolescência; o desamparo, seguido da experiência feliz de uma vida a dois, e a traição, que configura o grau mais expressivo de ofensa e desrespeito, o ápice da sua decepção, que leva ao declínio da sua realidade. Em todas as circunstâncias, Dolores sinaliza a perna curta como fator determinante ou adjacente às suas desilusões, atraindo para si um componente desqualificador que contribui para sentir-se enfraquecida. Ligado a essas observações, o ressentimento cintila um estado melancólico como um dos sentimentos que trazem a insatisfação do Eu, vivido pela censura de outros. Triste, a personagem diminui a autoestima, mostra-se envergonhada e perde o interesse pelo amor do outro, confirmando em pensamentos a incapacidade de superar sua autodepreciação.

Contaminada pela amargura, Dolores mostra-se incapaz de ignorar o que sente, porque esse “também pode ser um modo de não aceitar as consequências de uma escolha, os erros e os descaminhos percorridos ao longo de uma vida que nunca é perfeita” (KEHL, 2015, p. 25).

3.3 Lembranças de si no emaranhado familiar

Considerando que o ser humano é resultado dos contatos sociais que experimenta durante a vida e que a recuperação de acontecimentos passados é compartilhada com outras pessoas, pode-se reforçar a compreensão de que a memória individual está interligada à memória coletiva, de modo que dividir com o outro as lembranças é uma forma de sustentar e complementar a própria história.

Partindo desse pressuposto, em *O tigre na Sombra* (2012), percebem-se os registros de lembranças da personagem Dolores, um arcabouço de eventos de memória construído por menções a seres bem próximos e a opiniões reportadas por um grupo social externo. A começar pela família, como o primeiro meio que integra o sujeito a um núcleo social, o que faz de seus membros ativos participantes das ocorrências que surgem na infância, além de explorarem fatos ocultados e até desconhecidos.

Nota-se a primeira infância como uma fase de escassos reflexos envolvendo pessoas, objetos e fatos, dado que “nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto não nos tornamos um ser social” (HALBWACHS, 2006, p. 43), portanto boa parte das memórias adquiridas nessa fase vem de fatos registrados no processo e por

imagens ou informações de pessoas que acabam testemunhando sobre episódios da vida.

Dolores retém, entre as mais significativas recordações da sua história, as causas da sua falha física, transmitida pela dúvida de que “nunca me contaram direito a origem dessa minha deficiência física: minha mãe dizia que eu tinha nascido assim, por azar dela, mas havia quem dissesse que ela tinha me deixado cair logo nos primeiros dias” (LUFT, 2012, p. 27). Essa lembrança indireta se apoia em observações de quem viveu (no caso a mãe) ou observou (terceiros) esse momento, para que mais tarde fosse revelado. Nas entrelinhas dessa referência, fica situada a imagem de contragosto da mãe com peso maior do que a própria deficiência.

Em contato com as lembranças que envolvem a mãe, sua avó reconstrói um ambiente do passado em que explana suas contribuições como intérprete de situações que contemplam a filha. Em uma conversa com Dolores, ela menciona:

Criei essa minha filha para ser uma princesa, e nisso errei. Teve vários namorados, mas nenhum lhe servia. Um falava errado, outro não tinha ambição, e assim por diante. Por fim casou-se com seu pai, que é um bom homem, mas não traz sua mãe com rédea curta como precisava. Cansei de lhe dizer. Mas ele não consegue (LUFT, 2012, p. 30).

A criação recebida pela mãe (única filha) fora dotada de favoritismo e muito capricho, o que a leva a uma propensão de responder com superioridade às demais pessoas. De caráter exigente, que prospera na insatisfação, optou por um marido que se omite, tornando-se instrumento de suas vontades. Vovinha reconhece sua falha e demonstra culpa em não poder ter contribuído para uma formação harmoniosa da filha, consentindo que ela priorizasse as próprias ideias e se fechasse a outros referenciais.

Com foco em uma exposta desconexão entre Vovinha e sua mãe, Dolores rememora a seguinte passagem:

Nossa mãe nunca falava da infância ou adolescência, como as mães costumam fazer, sobretudo com filhas mulheres, criando esses laços sutis que passam de uma geração a outra, as histórias da avó menina, da mãe criança. Nem queria que se tocasse no assunto. Acho que não se sentia a filha princesa de que falava nossa avó. Pois quando Dália já adulta insistiu no proibido assunto, indagando como tinha sido em menina, nossa mãe só respondeu:
– Sozinha.

Depois revelaria que nas longas ausências do marido nossa avó muito se deprimia, se fechava no quarto, a menina ficava entregue a empregadas, vizinhas, até que, voltando o marinheiro, a vida recuperasse alguma normalidade (LUFT, 2012, p. 31).

A infância da mãe de Dolores se apresenta então como um assunto obscuro, com pontos insuficientes para se conhecer objetivamente a trajetória do seu passado. Pode-se considerar que, para a afetada, esse foi um momento de lembranças dolorosas nas quais marcadas por total desprezo. Das raras particularidades sobre essa fase, somente uma palavra se profere: “sozinha”, em que mostra como se sentia a mãe quando menina. Distante dos pais, ela dividia boa parte de seu tempo com pessoas fora do núcleo familiar, situação que a impediu de estabelecer ligações e compartilhar afetos entre eles, sobretudo com a mãe.

No exercício da ausência a vida delas, particularmente, estava envolvida pela dor do abandono e da solidão, como comprova Dolores:

– Vovinha vendo você agora tão triste sem o vovô, fico pensando em como antigamente aguentava as semanas ou meses em que ele ficava no mar. Ela não hesitou:
 – Eu hibernava.
 Vendo meu olhar surpreso, acrescentou:
 – Cada um se salva do jeito que pode.
 Então as suas depressões, seu isolamento, haviam sido seu jeito de se salvar. E a minha mãe pagara o alto preço (LUFT, 2012, p. 93).

Tais circunstâncias levaram cada uma para um lado, o que refletiu na vida presente, ocasionando o vazio entre mãe e filha, que não se preencheu por falta de apoio, atenção e presença. A relação familiar que firmaram entre elas tornou-se indefinida, valendo-se de algum respeito: “nem pareciam parentes, nem eram amigos. Eram como conhecidos que não tem nada em comum” (LUFT, 2012, p. 22).

Nesse cenário, compreende-se que as insuficiências de Vovinha com a filha são elementos promovidos em cadeia, desacertos emocionais transcorridos de uma geração para outra com limitadas chances de esclarecimento acerca da origem por parte da progenitora. O que se declaravam sobre o passado de sua avó fica exposto na seguinte passagem:

Nunca se comentava nada sobre a família de minha avó, apenas que não era da cidadezinha, nem de perto, vinha de muito longe. Alguém

certa vez deu a entender que era de origem simples, filha de pescadores, coisa que minha mãe sempre negou enfaticamente.

– Vovina, como é que vovô te conheceu?

– Ele me achou no mar – ela brincava.

Para mim aquilo era o mais plausível (LUFT, 2012, p. 22).

Como se pode ver, por parte de Dolores, as lembranças que acerca da história da avó são incertas e reduzidas. Não há registros de sua avó menina, com irmãos e outros familiares, apenas uma breve menção aos pais, em que se supõe a sobrevivência pela pesca, ponto que fortalece a sua ligação com o mar. Nota-se em Vovina um desejo de manter resguardado o seu passado ou utilizar a suspeita como mistério para induzir a imaginação de Dolores.

Revivem ainda, nos pensamentos de Dolores, concepções fixadas por grupos externos ao meio familiar que fazem referências à mãe e à avó, obtida pela seguinte ideia: “todos adoravam nossa avó, tão diferente da filha única, nossa mãe” (LUFT, 2012, p. 15). Essa passagem enfatiza as divergências existentes entre elas, como obrigação de que feições em comum deveriam se manifestar, pois, sendo ela a filha exclusiva, não se compreendiam as diferenças, tanto que “As pessoas não gostavam muito de minha mãe, falas adultas ouvidas ao acaso a descreviam: arrogante, nariz empinado, se acha melhor que todos, critica tudo o tempo inteiro. – Pobre marido – diziam também” (LUFT, 2012, p. 43).

Ao evocar as impressões que ouvira sobre a mãe, Dolores replica as ideias, sensações e sentimentos que foram inspiradas pelo grupo com que teve contato. Segundo Halbwachs (2006, p. 64), isso ocorre porque o sujeito está em harmonia com o que vem do exterior, ligado a um ponto de vista que influencia o rumo dos seus pensamentos. Até que declarações lhe sejam expostas diretamente, como se vê adiante:

Muitos tantos anos depois, alguém me disse com ar de pena:

– Você não se culpe por ter raiva às vezes. Ela não gosta de você.

– Não diga uma coisa dessas! – protestei com veemência porque podia ser verdade, mas a pessoa insistiu tranquila: Eu sei por que vejo o jeito como sua mãe te encara quando você não está vendo. É um olhar da mais profunda reprovação (LUFT, 2012, p. 35).

Nessa revelação, pontua-se a demonstração de confiança nas palavras de quem declara os gestos desqualificadores que a mãe atribui a Dolores. Se antes as suas suposições eram obscuras, através dessa lembrança, a personagem encontra o

reforço ou a confirmação pelo olhar do outro, que se interliga às percepções do presente. Por isso, essas abordagens ocorrem como reflexo que reaparecem em diversos ambientes e por meio de outros grupos, como se fossem recomeçadas na marca de um só pensamento.

Em um fim de semana a mandaram para um sítio de conhecidos amigos no interior, pois seria essa uma alternativa para acalmar a mãe nervosa. Mesmo contra a sua vontade Dolores partiu, aos prantos, levada pelo pai:

Aquela boa gente procurava de todos os jeitos me alegrar. Me levavam para ver patinhos, para andar de charrete, mas eu era só mágoa. Em raros momentos conseguia brincar com eles. Escutava fragmentos de conversas dos adultos condoídos, coitadinha, tão pequena, morre de saudade. Mas também aquela mãe... (LUFT, 2012, p. 43).

Nesse excerto, é perceptível um conjunto de gestos em que os amigos demonstram o sentimento de compaixão por ela, filha ainda pequena sendo rejeitada, afastada da própria família. O silêncio e a tristeza se fizeram presentes em muitas experiências coletivas que reportam a sua mãe, e, independentemente de serem contraídas por convicções internas ou externas, são momentos que Dolores leva pela vida.

Conforme as concepções de Halbwachs (2006), a memória coletiva é constituída por lembranças promovidas por outros, mas que transmove com o próprio sujeito, sendo que, mesmo em se tratando de um acontecimento que “somente nós estejamos envolvidos e com objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30) permanece a memória do outro sobre aquilo que se vive. Nessa mesma perspectiva, a protagonista interliga o seu momento de consternação pela perda da fidelidade conjugal à dor da mãe ao ver o pai morto. Envolvida pela mesma comoção, Dolores assim proclama: “entre panelas e pratos e talheres e as coisas mais concretas e familiares de minha vida, eu gritei, arquejei, gemi, lembrei da agonia de minha mãe agarrada ao marido morto talvez tardiamente amado” (LUFT, 2012, p. 110). Trazer à memória essa experiência aprofunda sua capacidade de perceber sensações que já não eram somente da mãe, pois a atuação dela é revisitada pela filha naquela tocante ocasião.

O reencontro com os fatos do passado assume maior intensidade quando compartilhados, porque, junto a outras pessoas, surgem indicações particulares que

ajudam a reiterar partes esquecidas. Assim, obtendo uma base mais sólida pela lembrança do outro, “nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Por meio dessa prática simultânea de rememoração, a reconstrução harmônica do que foi vivido na infância pela narradora-personagem ganha destaque ao reaproximar-se da irmã Dália, conforme se verifica a seguir:

Ríamos lembrando coisas passadas, a escola, as reuniões de família, tia Carola, as manias de mamãe, a Casa do Mar.
Um dia ela disse:
– E o Deco? Você lembra do Deco?
Ele emergiu meio vago da minha memória:
– O menino que a Nena, da Casa do Mar, achava que tinha, o filho invisível?
– Esse mesmo. Você dizia que brincava com ele.
Rimos juntas, mas eu não lembrava de jamais ter lhe contado aquele segredo. Ou contei e esqueci. Dália disse que sempre tinha invejado aquelas minhas maluquices. E eu invejava nela o ser ereto, livre e bailarino.
– Como éramos bobas – ela disse, e eu concordei:
– É mesmo. Como éramos bobas (LUFT, 2012, p. 95).

Essa passagem conforma-se ao pensamento de Halbwachs (2006, p. 30), quando explica que, ao evocar em comum os acontecimentos do passado, as lembranças ganham maior importância e se revive com maior intensidade em razão de “não estarmos mais a sós ao representá-los para nós”. Nesse sentido, Dolores e Dália recordam com entusiasmo as circunstâncias do que cada uma lembra. Assim, a junção de fatos do passado torna-se relevante por atrair um novo olhar para si, como também para o que foi vivido. O que se percebe nessa religação são, sobretudo, os traços de aspiração apontados de uma personagem para outra, relativos às condutas que apresentavam outrora, uma inspiração que as colocava em cumplicidade e companheirismo, cultivados no decorrer da infância e da adolescência, mas dispersados à medida que seguiram ritmos de vida diferentes, com relações em outros grupos.

Observa-se ainda a restauração da imagem de pessoas que se fizeram notáveis nessa passagem. A mãe, tia Carola e Nena são membros que integram as recordações, assim como Deco, que, mesmo sendo “o amigo imaginário verdadeiro por quase toda a minha infância” (LUFT, 2012, p. 56), retraído entre as memórias de Dolores, obteve o seu lugar entre as lembranças coletivas, as quais se mantêm apoiadas de uma irmã para a outra, seguras entre si, sem interferências exteriores.

As relações com os membros do grupo seguem movimentos diversificados que decorrem de eventos em ambientes variáveis. O lugar e as circunstâncias assumem para o indivíduo um valor que pode não ser o mesmo para outros. É possível admitir a sua importância mesmo que não se esteja materialmente presente nesse espaço, posto que “se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos” (HALBWACHS, 2006, p. 41). Desse modo, a imagem como centro de uma marca afetiva não se apaga; ao contrário, acompanha o curso atual dos pensamentos.

As descrições da protagonista correspondem à reprodução de imagens do passado, ativadas pelo comportamento daqueles que integram o ambiente familiar nomeado Casa do Mar: “Lá vejo as crianças brincando com velhíssimas conchas num grande cesto no canto da sala, ou com máscaras trazidas de muito longe por um marinheiro que me disse que sereias não precisavam de pernas” (LUFT, 2012, p.125). Nessa descrição a personagem se enquadra em um painel memorialístico quando se inclui brincando com os objetos típicos do espaço que singularizam a personalidade dos avós maternos. O avô, marujo que conta histórias da vida no mar, e a avó, aquela que os recebia envolta de conchas e máscaras, características que retomam íntimas sensações fixadas em um único lugar, a Casa do Mar.

Agrega-se ainda a essa vertente significativas contribuições a serem desenvolvidas adiante com o propósito de realçar os laços firmados com esse espaço físico onde se elabora parte das reminiscências de Dolores e se instaura segurança sobre as incidências do passado.

3.4 A Casa do Mar: a renitência do espaço dos afetos

Partindo da complexidade que circunda os valores de um espaço interior, pode-se afirmar que a casa é uma unidade que atrai elevados efeitos de bem-estar, misturados a sentimentos saudosistas, onde se encontram vivas referências da infância. Vista como o primeiro espaço físico no qual se compartilha boa parte das vivências, a casa primigênia resguarda momentos reconfortantes onde se encontra abrigo e proteção. Reconhecida também como um centro protetor das essências íntimas do ser humano, pode-se considerar que “sem ela, o homem seria um ser disperso” (BACHELARD, 1993, p. 26). Essa conexão faz com que a casa seja parte

integrante da base estrutural do próprio Eu, um ponto de encontro consigo mesmo que se aprofunda através de imagens que projetam lembranças do passado.

Em *O tigre na sombra* (2012), a protagonista expressa o seu favoritismo pela casa da infância e demonstra um urgente desejo de retroceder. Guarda dela lembranças de um lugar memorável em que compartilhara experiências com os avós maternos: “chamada Casa do Mar, como dizia uma placa velhíssima junto do portão” (LUFT, 2012, p. 20). Acrescenta:

Tenho uma grande urgência em voltar: não para a casa que foi minha com marido e meninos, não para a casa de meus pais, mas para a casa de Vovinha onde sempre me senti querida, confortada, e ninguém me achava esquisita por causa de meus devaneios ou minha perna curta (LUFT, 2012, p. 121).

O real valor da casa da infância está, sobretudo, naquilo que o ser vivera em outra temporalidade. As moradas que fazem parte das lembranças guardam seus tesouros, que podem estar relacionados a fatos vividos ou a acontecimentos presenciados a uma certa distância. Assim, os valores são autenticados pela experiência.

A Casa do Mar comportara as vivências da protagonista, em uma atmosfera afetuosa e lúdica, que emanava sentimentos de liberdade. Aquele sólido espaço recolhera várias situações, desde momentos de lazer e descontração, até outros tristes e silenciosos. Dentre as boas lembranças, a mais expressiva está em poder desfrutar da companhia dos avós, ouvir as histórias do avô marinheiro e explorar a criatividade com a avó (Vovinha).

Ao retomar o passado, mais importante do que reconstituir acontecimentos é encontrar os espaços de intimidade, pois é neles que se concentram as emoções, por meio das quais experiências são transmitidas. Bachelard (2005), ao referenciar à casa da infância, considera-o um universo primário o qual associa gradientes sensoriais à recordação:

Só eu, em minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário profundo que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam na grade. O cheiro da uva! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. Mas já falei demais sobre ele. Se dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto reencontrado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade (BACHELARD, 2005, p. 32-33).

Para Bachelard (2005), concentrar-se na imaginação eleva o indivíduo ao espaço primigênio onde está, de fato, a essência do ser. A casa da infância, ressignificada pelo fluxo memorialístico, promove no sujeito um elo irrompível, já que se constitui um elemento fruto de experiências vividas.

Assim, a partir da impressão do ambiente, a protagonista Dolores dá relevância aos aspectos intrínsecos da casa de praia, demonstrando preferência pelo aroma emanado em seus arredores. A emissão do vento forte que habita os cômodos faz da casa um ambiente esparso, sem trancas, aberta a tudo e a todos. A proximidade com o mar era tamanha que “de todos os aposentos se via o mar bem perto. Na maré alta a espuma chegava ao pequeno gramado entre a casa e a areia” (LUFT, 2012, p. 43). Esse universo de singularidades manifesto pelo contato direto com a natureza faz da casa um lugar privilegiado que totaliza o seu significado de liberdade.

Assim Dolores projeta seus (re)sentimentos sobre a casa, sendo esta a extensão daquela:

a Casa do Mar continuava meio descosida como eu própria me sentia: móveis e objetos de toda parte, cores e ainda velhíssimos aromas. Eu me sentava na sala, me enrolava num daqueles xales de seda, aspirava numa velha almofada o cheiro de cachimbo de meu avô (LUFT, 2012, p. 93).

Dolores atribui à casa uma qualidade humana e personificada. A casa define-a assim como ela, mas nela o passado está latente e dela reascende lembranças reconfortantes. Ainda que a casa seja um lugar de passagem, a forma como a protagonista a percebe e a referencia vai além de um mero lugar de transição. A casa das lembranças tem sua singularidade e torna-se única.

Os cheiros da infância de Dolores são ressignificados no seu presente de mulher adulta, a partir dos efeitos de sentido provenientes da casa. Modelada pela visão e percepção olfativa, a casa ressurgiu com o seu colorido e aromas: “aspirava numa velha almofada o cheiro de cachimbo de meu avô”.

Santos (2015), parafraseando Bachelard, diz que a primeira morada é uma espécie de estojo onde se acomodam todos os pertences do ser, preservando os vestígios de uma vida. Acrescenta Santos (2015, p. 162): “carregamos, portanto, não só seus valores, mas também os cheiros, murmúrios, gemidos, silêncios do espaço habitado”. Por meio do olfato se podem ressignificar lembranças repletas de

sentimentos e emoção. Os cheiros provocam o cérebro e, conseqüentemente, instigam o ser a lembrar de olofatos sentido em outros momentos da vida.

Santos (2015, p. 164) diz que os objetos da casa “mostram-se infiltrados na vivência cotidiana ao ponto de se projetarem no indivíduo. O detalhamento das coisas acomodadas, mais que isso, encravadas em seus cantos”, que também se projetam no ser.

O som, o cheiro e o modo de apresentação do espaço constituem valores de abrigo “tão profundamente arraigados no inconsciente, que vamos encontrá-los mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa” (BACHELARD, 1993, p. 32). Isso mostra o quão intensa e duradoura persiste a riqueza de pormenores que r sensações involuntárias, associadas aos espaços protegidos na memória.

A ordem com que se dispõe cada elemento do ambiente lembrado adquire uma significação expressiva. Peças, móveis, cores e arranjos tornam-se instrumentos que oferecem consistência a um grupo de imagens repousadas que dão forma à identidade do lugar. Em *O tigre na sombra* (2012), é possível observar os objetos presentes na Casa do Mar como expressão viva da intimidade de seus membros.

Na sala de Vovina rebrilhavam em mil cores xales de longas franjas, sedas com desenhos ou bordados, estatuetas esquisitas, nas paredes delicadas ou bizarras máscaras que meu avô tinha trazido. Conchas transbordavam de um enorme cesto no canto (LUFT, 2012, p. 43).

Mediante o exposto, a protagonista ressignifica a organização do ambiente recheado de objetos atípicos, com multiplicidade de cor, formas e volume, revelando um canto diferente da casa que transmite impressões excepcionais, cujos itens apresentam-se também como instrumentos que estampam as vivências das personagens ocupantes daquele *habitat*. À vista disso, cada traço que move o desenho do espaço afetivo faz indicações de algum modo ao ser que ali se construiu, retomando, assim, as considerações de Brandão (2001), em que imaginar uma forma de situar o *ser* é atribuí-lo um certo *estar*.

A individualidade de um ser é percebida à medida que o possa localizar nesse contexto, sendo que, através das falas e atuações de sua avó, a Casa do Mar se coloca como espaço que proporciona liberdade ao ato da imaginação, da criação, perante uma vida tranquila e divertida, dotada de leveza e prazer manifestada a partir

da recepção. Diz a protagonista: “de vez em quando minha avó nos recebia envolta num daqueles xales ou com uma daquelas máscaras. Nós, crianças, adorávamos. Não conheci ninguém como Vovina” (LUFT, 2012, p. 44). Os passos que conduziam Vovina a uma prática de acolhida afável vinham do seu modo pessoal de oferecer conforto e bem-estar àqueles que adentravam seu universo pitoresco. De forma recreativa, ela mantinha a sua marcante autonomia ligada ao modo independente de lidar com as situações da vida, trazendo segurança e naturalidade.

Dentro do núcleo de estudo da topoanálise, Borges Filho (2007, p. 39) afirma ter o espaço várias funções sendo a mais simples delas “a de propiciar a ação que será desenvolvida pela personagem. [...] Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação”. Desse modo, pode-se perceber que há fatores responsáveis pela condução do comportamento da figura na narrativa. Isso não se determina somente pelo lugar em que ocorre a ação, mas também por outros elementos influenciadores que não são declarados. Em todo caso, o ambiente não é o único a permitir eventos, mas sim um grupo de coisas, entre eles pessoas e situações.

A Casa do Mar oferecia condições de total liberdade a Dolores. Longe das regras e dos olhares repressivos da mãe, esse ambiente possibilitava-lhe sonhar com um mundo onde as suas limitações não a faziam imperfeita. A visibilidade dessas indicações ocorre nas atuações estimuladas pelo meio, que se fortalecem nos momentos de convivência com a avó. Um dia Vovina serviu-se da seguinte encenação:

Ela me abraçou, [...], me enfeitou com sedas e pentes de cabelo de madrepérola, colares de coral e turquesa, me fez sentir bonita, quase perfeita. Disse, e acho que tinha combinado isso com o vovô:
– Você parece uma princesa do fundo do mar (LUFT, 2012, p.44).

Embora se apresente por meio de uma composição fictícia, as circunstâncias favoráveis que se compõem sobre a Casa do Mar levam a empreender as qualidades da menina frágil. Os componentes oriundos do espaço enaltecem a forma de ser da personagem e transbordam em efeitos de brilho e cores que contribuem para a valorização da sua beleza. Correspondendo aos fatores positivos que zelam pela estima e a aceitam além de suas diferenças, Dolores ressalta ter a Casa do Mar como um lugar “onde eu podia ser eu e minha perna doente não ficava fora do esquadro”

(LUFT, 2012, p. 43). O contato direto ou mediado pelas lembranças com os recursos desse ambiente proporciona-lhe sensação de inteireza, por se considerar integrada a um núcleo sem restrições e julgamentos. Dessa forma, o tratamento recebido naquele ambiente incorpora à personagem uma certificação de confiança em si mesma.

Classificada como um microespaço, a Casa do Mar se ajusta ao conceito de território estabelecido por Borges Filho (2007), quando se detecta por meio da intimidade com o cenário uma relação de dominação-apropriação. A segurança com que Dolores consolida sua ligação favorável com a casa se acentua no trecho a seguir: “Dália e minha mãe não gostavam muito de lá, às vezes ficavam em casa, na cidade, então a Casa do Mar era só minha” (LUFT, 2012, p. 22). A divisão de preferências que se instala na memória de Dolores ratifica o sentimento de propriedade trazido não apenas na sua fala, mas, sobretudo, na convicção em ter um local capaz de protegê-la integralmente. Por outro lado, a relação de domínio no espaço está sobre a capacidade de restaurar as virtudes da personagem, contando com a influência que exercem os avós para promover sua visibilidade, sem deixar de respeitar as suas fragilidades.

No decorrer das particularidades supracitadas, confirma-se a importância que a Casa do Mar exerce na trajetória de Dolores, em especial, por ser um ponto de refúgio diante das adversidades com a mãe e das demais ocorrências resultantes do insucesso em outros relacionamentos, que deixam marcas pelo desafeto, desprezo e outros sentimentos que ferem a natureza da protagonista.

O retorno a esse cenário de acolhida ocorre com regularidade, visto que o envolvimento de Dolores com o estado harmônico do recinto transmite-lhe confiança para despejar suas amarguras, ainda que seja apenas intimamente. Aos poucos, a proteção sentida naquele território lhe proporciona sustento para atravessar as insatisfatórias fases em seus relacionamentos, como ela confessa:

Naquele conforto de colo de mãe que eu não havia conhecido, mas Vovina e sua casa me davam, eu costurava as partes que ameaçavam se descoser. As lágrimas no banheiro com um espelho discreto. A perna curta doendo, mas ninguém parecia reparar. Quando conseguia me mexer sem sangrar voltava para a minha vida, meu bom e manso cotidiano (LUFT, 2012, p. 94).

Apesar da passagem do tempo, a Casa do Mar ainda reserva boa parte do passado de Dolores. De caráter imperecível, as lembranças residem, são imóveis e se acomodam sobre as características observadas no espaço.

A Casa do Mar existe, resiste, às vezes fico lá por alguns dias. Nunca mais escutei as vozes que falavam comigo quando eu não conseguia dormir. Mas as mágoas e as memórias, essas falam sem parar. Movem-se pelos cantos, pelos quartos, no pequeno jardim malcuidado atrás da casa. Dores do presente e figuras do passado, quebra-cabeças que nunca vou conseguir compor, tudo desencaixado, peças flutuando como balões sem rumo (LUFT, 2012, p.118).

Como se pode ver, as emoções e os pensamentos acumulados no espaço encontram-se dinamizados entre os diversos cômodos da casa, de tal forma que a personagem não consegue separá-los dentro da sua categoria temporal. O passado ainda traz questões sem respostas que crepitam no presente. Nessas condições, a retirada voluntária para o isolamento converte a Casa do Mar em um reduto solitário, voltado para o reencontro com os feitos do passado, cumprindo-se por devaneios revestidos de sons e imagens, semelhantes aos “espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão” (BACHELARD, 1993), onde se serve de um dos mecanismos psíquicos capaz de julgar os próprios valores, vontades e afetos a partir do encontro com a própria subjetividade.

Sem deixar que se desfaça essa ligação com a Casa do Mar, a protagonista mostra-se interessada em preservar o espaço tanto quanto a sensação de reconforto que semeia em si mesma:

Vou reformar a Casa do Mar, que começa a adernar feito um velho barco. Lá vejo as crianças brincando com velhíssimas conchas num grande cesto no canto da sala, ou com máscaras trazidas de muito longe por um marinheiro que me disse que sereias não precisam de pernas. Quero manter aquele lugar onde me senti feliz nas horas da inocência, de onde enxergo um velho farol que devagar vai entortando, numa ilha que não precisa de faroleiro (LUFT, 2012, p. 125).

A intenção de Dolores em conservar esse território é por lhe permitir o reencontro com lembranças que edificam a sua integridade, recontadas entre simples detalhes que restituem um tempo com gestos de pureza e felicidade. Há também a certeza de que somente nessa casa as reproduções de afeto foram verdadeiras, pois as outras sucessivas habitações deixaram questionamentos e desencantos sobre a

condição do amor servido. Por essa razão, ficaram os gestos mais delicados, subitamente vivos e perfeitos gravados na mente da personagem, retomando pela imagem a ligação apaixonada entre “o corpo que não esquece e a casa inolvidável” (BACHELARD, 1993, p. 34).

Muito mais do que um espaço físico, a Casa do Mar guarda em suas entranhas as marcas do ser, da sua individualidade. Pelos depoimentos da protagonista, o que perdera na vida é reconfortado pelas lembranças da morada. Para ela, a Casa do Mar simboliza o regaço materno oferecido pela avó, em oposição ao desprezo da mãe. Comprova-se que esses elementos ajudam a recompor o estado de espírito da personagem, trazendo-lhe alívio da carga de sofrimento, dores e ressentimentos que, pela intensidade, se refletem fisicamente.

Dispondo do conforto que oferecia, a Casa do Mar era “onde Vovinha me tratava como se nada tivesse acontecido de especial, nunca me interrogava, mas aos poucos despejei em seu colo toda a amargura maior do que aquele mar” (LUFT, 2012, p. 88). O cuidado recebido mantinha-se de forma habitual, levando a protagonista a se mostrar disposta a desocupar os sentimentos que amargam sua vida intensamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As lembranças que seguem guardadas na memória adquirem uma posição de destaque quando tendem a ser avaliadas pelo estado emocional com que atuam no íntimo de cada sujeito. Com capacidade de serem ativadas no plano dos devaneios, por intermédio dos membros do grupo e também pelo contato com os espaços vividos, as lembranças passam pelas impressões do sujeito que rememora, a partir dos impactos do presente. Lembranças desconfortáveis mostram-se com forte chance de reaparecerem involuntariamente, despertando (re)sentimentos que só o tempo é capaz de curar.

Conduzindo-se pelos eventos de memória e suas representações, nesta pesquisa, analisou-se o processo de rememoração na obra *O tigre na sombra* (2012), de Lya Luft, considerando-se os impactos causados por incômodas lembranças que marcam a protagonista. Diante disso, foi possível reconhecer, nas passagens rememoradas por Dolores, o pesar pela forma desafetuosa como era tratada pela mãe, a busca pela aceitação de sua aparência física, ao reafirmar situações de indiferença pregada pelo mundo à sua volta, e a perspectiva de reencontrar a si mesma dentro das suas fragilidades e perdas.

A análise do romance comprova que as impressões formadas com o tempo pelos registros armazenados desde a infância e renovados à medida que surgem novas percepções levaram a protagonista a adotar um comportamento introvertido que implica na promoção de uma identidade vulnerável, movida pela carência do amor materno, já que a imagem referenciada pelo outro, nesse caso a mãe, não manifesta aceitabilidade. Essa proposição fez compreender o pensamento de Pollak (1992) quando considera a autoimagem um processo construtivo de transformação ou negociação em função de outros. Isso é percebido em Dolores, sobretudo pela constante necessidade de agradar primeiro ao outro e, só depois, a si mesma.

Reconhece-se ser esse o principal motivo que desencadeia os conflitos internos da protagonista, partindo-se desse ponto para a abordagem de um texto contemporâneo, que percorre a subjetividade do homem moderno. Dessa forma, atentou-se para uma espécie de escrita voltada para a presença de traços intimistas com temas que privilegiam o lado melancólico das experiências humanas, com partilha do universo imaginativo, cercado de mistérios, símbolos e figuras trágicas que demonstram a peculiaridade da narrativa luftiana.

Dados os diversos tipos de produções literárias, como romances, contos, crônicas, ensaios e traduções, é na ficção e na poesia que Lya Luft prima pelo lado complicado das questões existenciais. De acordo com a autora, “cada escritor tem seu território, esse é o meu. Nele me sinto bem, e mesmo temas sombrios, escrevo com grande alegria, grande prazer” (BARROCA, 2011). Acolhendo questionamentos e dando enfoque ao lado antagônico de seus personagens, Luft concentra suas inquietações no seio familiar, como em *O tigre na sombra* (2012), em que os membros da família de Dolores reúnem comportamentos transitórios, revertendo a possível sensação de estabilidade que surpreende o leitor no desfecho da obra.

Vinculadas ao grupo familiar, as lembranças individuais da narradora-personagem ganham novas impressões ao reforçá-las com alguém do mesmo grupo. Atestando os estudos de Bosi (2003), em que declara a função de apoio da comunidade familiar como testemunha ou intérprete, têm-se, respectivamente, as confissões de Vovinha e uma rara expressão da mãe sobre o passado de tristes recordações. As memórias compartilhadas em outras ocasiões e com outros membros produzem vínculos e, por outro lado, comprovam circunstâncias já esquecidas, importantes para desencadear sentimentos no presente.

Na obra a memória, também se articula com elementos simbólicos que viabilizam uma associação com a realidade, podendo representar o que está invisível ou revelar aspectos de uma identidade pessoal. Nas análises realizadas com o espelho, a perna e o mar, percebe-se ser o primeiro elemento um meio por onde a(s) personagem(ns) manifesta(m) outras faces. A perna, que retrata a dessimetria corporal em Dolores, recua o seu acesso a coisas e pessoas, infligindo-lhe uma dor latente a cada passo dado, que também é a dor da rejeição materna. E, por fim, o mar, produtor de águas oscilante, funciona tal qual a vida da protagonista, marcada por momentos bons e ruins.

Para reerguer-se dos momentos adversos, Dolores busca consolo na Casa do Mar, o espaço de refúgio, local em que absorvia suas emoções e restaurava suas dores. Junto aos avós, aquele espaço de abrigo propiciava-lhe as melhores horas de sua inocência, entre conchas do mar, o cheiro de cachimbo, máscaras, xales e o afago generoso de um amor que não se condiciona.

Diante dessas observações, constata-se que a protagonista conduz o enredo da obra em volta das lembranças que rememora sobre si e sua família. De forma pertinente, a rejeição habita em seus pensamentos a cada diferente forma de

abandono com que tem de lidar, mas o retorno ao espaço de abrigo reconforta as suas dores, ressignificando no seu presente os efeitos sensoriais que retomam a essência da felicidade. Ainda assim, engavetar os momentos amargos que a memória reservou e se desapegar das situações que despedaçaram o seu ser torna-se difícil após a traição conjugal. O ressentimento acende o seu estado melancólico como um dos sentimentos que trazem a insatisfação do Eu, confirmando em pensamentos a incapacidade de superar sua autodepreciação. Conforme o que afirma Bosi (2003) quanto aos fatos vividos na infância fixarem-se com mais facilidade devido à importância na formação subjetiva do indivíduo, Dolores responde a esse pensamento pelos traços de fragilidade e insegurança expressa na sua personalidade.

É, pois, possível concluir que a memória presente na narrativa é um ponto de encontro com elementos que dão forma à identidade da protagonista. Uma identidade que, como muitas, espera o reconhecimento das injustiças e agravos vividos no passado para que, mais à frente, possa cicatrizar as feridas que ainda sangram.

Por fim, espera-se com este trabalho suscitar novos olhares para o estudo da memória e do espaço, elementos que se conectam a individualidade do sujeito, além de estimular uma releitura de tantas outras importantes questões já percebidas no universo intimista que caracteriza a narrativa contemporânea de Lya Luft, acrescentando uma aproximação com as condições da vida humana presentes no mundo real.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Allan de. New Journalism: a experiência literária no jornalismo. **Caderno eletrônico/Crítica e companhia**, Campinas, ano 4, 2005.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argus, 2009.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. *In*: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (org.). **Memória e (res) sentimento**: indagação sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 15-36.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 161-334.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROCA, Iara Christina Silva. Entrevista Lya Luft. **Scripta**, v. 15, n. 29, p. 315-27, 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/429>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- BARROCA, Iara Christina Silva. **Figurações e ambiguidades do trágico**: experiências constituintes do estilo na obra de Lya Luft. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e Literatura**: introdução à toponálise. São Paulo: Ribeirão, 2007.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- CANDAU, Joël. **Antropologia da Memória**. Tradução: Miriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

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

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.7, n. 2, p. 11-28, jul. /dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19299>. Acesso em: 20 abr. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS: **Significado dos nomes**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q=édipo>. Acesso em: 03 fev. 2020.

FENSKE, K. Elfi. Lya Luft – senhora absoluta de um universo. **Templo cultural Delfos**, ano 4, 2019. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/07/lya-luft-senhora-absoluta-de-um-universo.html>. Acesso em: 07 jul. 2019.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social: novas perspectivas sobre o passado**. Tradução: Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992.

FERREIRA, Loriania Maria Moura. **Muito além de sobreviventes: mulher e família nas narrativas de Lya Luft**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na civilização e outros textos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o bloco mágico. *In*: **Edição Eletrônica Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. São Paulo: Imago, 1997b.

FOLLAIN, Vera. Dez anos desinventando a nação: capitais voláteis e narrativas sem lastro. *In*: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). **Literatura/ Política / Cultura: (1994-2004)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 83-94.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**: clínica psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

KONSTAN, David. Ressentimento - história de uma emoção. *In*: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (org.). **Memória e (res) sentimento**: indagação sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 59-77.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 2002..

LIMA, Idenilza Barbosa Lima de. Walter Benjamin e a infância como lembrança. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 13, p. 27, 2015.

LUFT, Lya. **O tigre na sombra**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2012.

LUFT, Lya. **Reunião de família**. 11. ed. São Paulo: Siciliano, 1982.

LUFT, Lya. **Clube Literário Tamboril**. 2015. Disponível em: <http://clubeliterariotamboril.blogspot.com/2015/02/lya-luft-essa-tradutora-e-escritora.html>. Acesso em: 20 out. 2019.

MACIERA, Aislan Camargo. **Primo Levi**: ciência, técnica e literatura. 2014. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NAXARA, Marcia (org.). **Memória e (res) sentimento**: indagação sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. São Paulo, 1993.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. O intertexto fílmico no conto O cego e a dançarina, de João Gilberto Noll. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E

FILOLOGIA, 10., 2006, Rio de Janeiro. **Anais [...]**, Rio de Janeiro, 2006. v. X, p. 145-151.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**, 1992. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%20.pdf>. Acesso em: 30 maio 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. 17. ed. Tradução: Maria Luzia Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal, São Luís: EDUEMA, 2015.

SCHEEL, Márcio. **A Literatura aos Pedacos**: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, São Paulo, 2009.

SCHOLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. *In*: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (org.). **Memória e (res) sentimento**: indagação sobre uma questão sensível. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2004. p. 37-55.

WEIRINCH, Harald. **Lete**: Arte e Crítica do Esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.