



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



MARIA DO CARMO CARDOSO COSTA

***O QUARTO FECHADO, DE LYA LUFT: RELAÇÕES ENTRE MEMÓRIA
E ESPAÇO NA TESSITURA NARRATIVA***

**TERESINA-PI
2024**

MARIA DO CARMO CARDOSO COSTA

***O QUARTO FECHADO, DE LYA LUFT: RELAÇÕES ENTRE MEMÓRIA
E ESPAÇO NA TESSITURA NARRATIVA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural

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

**TERESINA - PI
2024**

C837q Costa, Maria do Carmo Cardoso.
O quarto fechado, de Lya Luft: relações entre memória e espaço na
tessitura na narrativa / Maria do Carmo Cardoso Costa. – 2024.
122 p. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí –
UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras – *Campus*
Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2024.

“Orientadora Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.”

“Área de Concentração: Literatura e Cultura.”

1. Memória. 2. Espaço. 3. Melancolia. 4. *O quarto fechado*.
5. Morte. I. Título.

CDD: 801.95



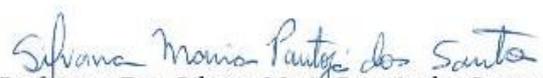
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

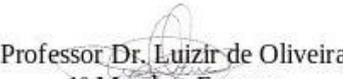


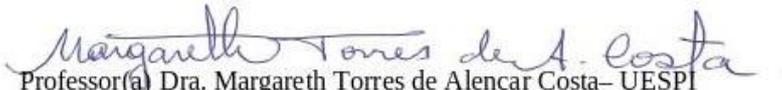
TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA DO CARMO CARDOSO COSTA

Esta dissertação foi defendida às 09:00h, do dia 28 de março de 2024, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

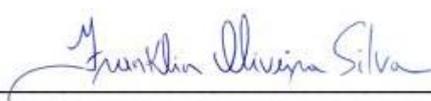

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos
Orientadora


Professor Dr. Luizir de Oliveira
1º Membro Externo


Professor(a) Dra. Margareth Torres de Alencar Costa– UESPI
Membro interno

Professor(a) Dr(a). Maria Suely de Oliveira Lopes– UESPI
Suplente

Visto da Coordenação:


Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Dedico aos meus pais (in memoriam) que sempre mereceram toda dedicação, consideração e respeito por terem sido o sustentáculo maior de minha vida durante suas existências.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, por ter me dado condições de trilhar o caminho da sabedoria.

À minha orientadora, Profa. *Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos*, pela eterna paciência que me faz crescer no tocante ao conhecimento e pelas correções que me apontou e, as sendas que me conduziram à inesquecível experiência da pesquisa acadêmica realizada em veredas, às vezes, não tão claras. E ainda por fazer comigo o que as águias fazem ao ensinar os filhotes a voar. Ela soltou-me de um penhasco abaixo e me fez conquistar a sabedoria de voar em meio ao infinito espaço de letras, palavras, frases, textos, livros e teorias.

À Profa. *Dra. Margareth Torres de Alencar Costa*, que, de bom grado, um certo dia, me deu todos os incentivos para que eu ingressasse no mestrado. Meus agradecimentos também por ter aceitado participar das bancas de qualificação do projeto e da primeira qualificação da dissertação.

Ao Prof. *Dr. José Wanderson Lima Torres*, que me atendeu em todos os momentos que precisei, além de me dar conselhos acadêmicos e material de pesquisa.

Ao meu colega e amigo de mestrado *Paulo Sérgio Machado Araújo*, por termos sido o apoio um do outro, discutirmos questões complexas em meio a construção do conhecimento.

Ao meu querido aluno que se tornou meu colega de mestrado, *Maxwell Brito Oliveira* por ter tido preocupação e palestrar para muitos o quanto fez diferença em sua vida ao ajudá-lo, segundo ele, no ingresso do mestrado.

A Universidade Estadual do Piauí – USEPI, por ter sido a minha casa de estudo em três graduações, duas especializações e agora no mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, pela oportunidade de realizar sonhos.

A coordenadora do mestrado profa. *Dra. Bárbara Olimpia Ramos de Melo* que com tanta alegria me deu as boas-vindas ao programa no dia da matrícula.

Ao coordenador atual do mestrado Dr. *Franklin Oliveira da Silva* por sua atenção as demandas dos alunos, especialmente as minhas.

Aos membros da banca seletiva: *Algemira de Macedo Mendes*, *Daniel Castello Branco Ciarlini* e *Ruan Nunes Silva* pelo interesse e criticidade na etapa de entrevista na seleção do mestrado.

Aos meus pais, *José Cardoso* e *Raimunda de Sousa Cardoso*, por todos os ensinamentos que me deram durante o tempo em que estivemos juntos.

Aos meus filhos, *Cristiane Yara Cardoso Costa*, *Cristina Nayra Cardoso Costa*, *Cristiara Yane Cardoso Costa* e *Luis Fernando Cardoso Costa*, pelos quais luto até hoje para ser exemplo para eles.

Aos meus netos: *Caio Victor Cardoso Mendes*, um ser muito especial; *José Alves Rodrigues Neto*, pela velocidade de querer viver a vida; *Ana Luiza Cardoso*, por ser fortaleza desde que nasceu e *Maria Isadora Cardoso Limeira*, a delicadeza e o sentimentalismo em uma só pessoa.

Às amigas travadas pela distância e pela presença, e o desejo de perpetuá-las para além dos estudos, os demais colegas e os professores.

Aos teóricos com suas obras que tão bem serviram as nossas leituras e as citações que tão bem fundamentaram nosso trabalho.

Às amigas e aos amigos que me auxiliam a escrever e a reescrever as páginas diárias da minha dissertação.

À escritora *Lya Luft*, para quem “Escrever é escutar as águas interiores e espreitar vultos no fundo – ou são minha imagem refletida na superfície? E que certamente ao escrever me envolvo com alguns objetos de minha fascinação, talvez obsessão: a vida, os amores, os devãos disso que se chama alma humana (Pensar é transgredir, 2004, p. 69).

A escrita como metáfora da memória e tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da recordação, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. 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. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. (Assmann, 2011, p. 166)

“Em uma escala cósmica, nossa vida é insignificante, mas esse breve período em que aparecemos no mundo é o momento em que todas as questões significativas surgem” (Paul Ricoeur).

RESUMO

A memória se constitui como um processo interno, cuja projeção não se realiza em um vazio, uma vez que a memória precisa de espaço para ser ativada e estimulada. Sendo assim, lugares concretos, onde se realizam eventos, acontecimentos históricos ou práticas cotidianas e representações visuais, como fotografias e mapas, e não visuais, envolvendo literatura e música, podem servir como possíveis referências espaciais para a memória. Diante disso, propomos nesta pesquisa analisar a relação entre memória e espaço nas interfaces com a melancolia e morte na obra *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft. Além disso, damos ênfase na vingança, com uma visão direcionada especificamente à personagem Ella. Em relação aos objetivos específicos, traçamos os seguintes: discutir sobre o processo memorialístico na narrativa a partir da relação entre os personagens; compreender o fluxo de memória e da melancolia e o modo como refletem na personagem central e nos demais personagens que habitam o espaço da narrativa; identificar a relação entre a memória e morte representada no romance; e abordar a simbologia dos espaços memorialistas e sua influência nos aspectos melancólicos das personagens. Quanto às questões que nortearam esse estudo, temos: como a protagonista é representada a partir do viés memorialístico? De que modo o fluxo da memória e a melancolia refletem na personagem central e nos demais personagens que habitam o espaço da narrativa? Qual a relação entre memória e morte levando em consideração sua representatividade no romance? De que forma a simbologia dos espaços memorialistas contribuem para o entendimento da relação memória, morte e melancolia? A narrativa concentra-se na personagem Renata que rememora acontecimentos da sua vida, fruto de um casamento desestruturado e de sua carreira de musicista decadente, porém todos os personagens se encontram interligados pelo emaranhado de conflitos por eles vivenciados. A pesquisa tem como pressupostos teóricos as visões de Joel Candau (2012), Ivan Izquierdo (2018), Maurice Halbwachs (2006), Paul Ricoeur (2007), Beatriz Sarlo (2006), que dão suporte para a compreensão do fluxo memorialístico na narrativa; no tocante aos apontamentos sobre melancolia, são relevantes os pensamentos de Sigmund Freud (2012), Walter Benjamin (2013), Marcia Tiburi (2004), Jean Starobinski (2016). Quanto às abordagens sobre a morte, apoiamos nos pensamentos de Ariés (2000), Norbert Elias (2012) e Rodrigues (2006). No que concerne ao espaço, contamos com as contribuições de Bachelard (2008), Borges Filho (2007) e Tuan (2012). O romance em análise, embora seja uma obra ficcional, de certo modo, pode atuar sobre os leitores através de todos os ingredientes que uma grande obra de ficção verdadeira traz em seu bojo, como, por exemplo, temas de interesse humano apontados em sua complexidade: a memória, luto, melancolia e morte, todos tratados por meio da existência de situações paradoxais, evidenciadas, mas sem soluções definitivas, ampliando, assim, os horizontes dos leitores.

Palavras-chave; Memória. Espaço. Melancolia. Morte. *O quarto fechado*.

ABSTRACT

Memory is constituted as an internal process whose projection does not take place in a void since memory needs space to be activated and stimulated. Therefore, concrete places of historical events, everyday actions and visual representations can serve as possible spatial references for memory, such as: photographs, maps, non-visual elements, literature and music. For that reason, we propose to analyze the relationship between memory and space in the interfaces with melancholy and death in *O quarto fechado* (1984) by Lya Luft. We also emphasize revenge with a vision focus on the character Ella. We also set out the following specific goals: to discuss the memorial process in the narrative based on the relationship between the characters; to understand the flow of memory, melancholy and the way they reflect on the characters in the narrative; to identify the relationship between memory and death represented in the novel; to address the symbolism of memorial spaces and their influence on the characters' melancholic aspects. The questions that guided this study were: how is the main character represented from a memorialistic perspective? How does the flow of memory and melancholy reflect on the characters in the narrative? Taking into account its representation in the novel, What is the relationship between memory and death? How does the symbolism of memorial spaces contribute to the understanding of the relationship between memory, death and melancholy? The narrative focuses on the character Renata who remembers the events of her life. She has a dysfunctional marriage, a declining music career, but all the characters are interconnected with conflicts they have experienced. The research has theoretical assumptions such as Joel Candau (2012), Ivan Izquierdo (2018), Maurice Halbwachs (2006), Paul Ricoeur (2007) and Beatriz Sarlo (2006). These are the support for understanding the memorialistic flow in the narrative. Regarding melancholy, the thoughts of Sigmund Freud (2012), Walter Benjamin (2013), Marcia Tiburi (2004), Jean Starobinski (2016) are relevant. On issues of death, we rely on the thoughts of Ariés (2000), Norbert Elias (2012) and Rodrigues (2006). Thinking about space, we count on the contributions of Bachelard (2008), Borges Filho (2007) and Tuan (2012). Although it is a fictional book, the novel under analysis can affect readers through all the ingredients that a great work of true fiction brings with it, for example: themes of human interest highlighted in their complexity, memory, mourning, melancholy and death. All of them are treated through the existence of paradoxical situations that are highlighted but without definitive solutions, thus broadening the readers' horizons.

Key words: Memory. Space. Melancholy. Death. *O quarto fechado*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 LYA LUFT: PRODUÇÃO LITERÁRIA E RECEPÇÃO CRÍTICA.....	15
2.1 O lugar de Lya Luft na cena literária.....	15
2.2 Lya Luft e a obra <i>O quarto fechado</i>	30
2.3 Recepção crítica da produção literária de Lya Luft.....	33
3 MEMÓRIA, MORTE E MELANCOLIA: DESIGNAÇÕES TEÓRICAS	38
3.1 Reflexões sobre memória	38
3.2 Espaço e memória: interfaces	53
3.3 A dor de existir: configurações da melancolia	66
3.4 A morte: Implicações nas lembranças	79
4 REMEMORAÇÃO, DOR E MORTE POR ENTRE OS ESPAÇOS DE <i>O QUARTO FECHADO</i>.....	85
4.1 Memória e espaço: a sala, o quarto e os aprisionamentos do ser	85
4.2 Melancolia e as configurações da dor.....	94
4.3 Os impactos da morte no processo de rememoração.....	106
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	117

I INTRODUÇÃO

Lya Luft é uma figura proeminente na literatura brasileira contemporânea, tendo iniciado sua carreira de romancista em 1980, aos 43 anos de idade. Sua obra abrange uma ampla gama de gêneros, incluindo poemas, romances, memorial de infância, ensaios, crônicas, fábulas e contos. Sua diversidade e atuação prolíficas fizeram dela uma escritora respeitada e reconhecida tanto pelo público quanto pela crítica. Sua produção numerosa reflete seu compromisso com a expressão artística e sua habilidade em explorar temas variados com profundidade e sensibilidade, tornando-a uma voz significativa na cena literária brasileira.

Nesta pesquisa, objetivamos analisar a relação entre memória e espaço nas interfaces com a melancolia e morte na obra *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft. As seguintes questões que nortearam esse estudo foram: como a protagonista é representada a partir do viés memorialístico? De que modo o fluxo da memória e a melancolia refletem na personagem central e nos demais personagens que habitam o espaço da narrativa? Qual a relação entre memória e morte levando em consideração sua representatividade no romance? De que forma a simbologia dos espaços memorialistas contribuem para o entendimento da relação memória, morte e melancolia?

Quanto às discussões sobre memória, a pesquisa fundamenta-se na visão de Joel Candau (2012), Ivan Izquierdo (2018), Maurice Halbwachs (2006), Paul Ricoeur (2007), Beatriz Sarlo (2006); no tocante aos apontamentos sobre melancolia, são relevantes os pensamentos de Sigmund Freud (2012), Walter Benjamin (2013), Marcia Tiburi (2004), Jean Starobinski (2016). Quanto às abordagens sobre a morte, apoiamo-nos nos pensamentos de Ariés (2012), Norbert Elias (2012), Rodrigues (2006). No que concerne ao espaço, contamos com as contribuições de Bachelard (2008), Borges Filho (2007) e Tuan (2012).

A escolha da obra decorre, a princípio, de um impulso notadamente pessoal, fruto do interesse pela produção de Lya Luft, uma das escritoras mais importantes de nosso tempo. No entanto, é preciso esclarecer que, para além da inclinação pessoal, também há um motivo maior, de ordem acadêmica: o desejo de contribuir com a fortuna crítica da autora.

Este estudo acadêmico se fundamenta na análise das complexas relações entre memória, espaço, melancolia e morte, destacando os conflitos vivenciados pela personagem Renata, protagonista do romance de Lya Luft, bem como dos demais personagens. Ao explorar esses temas, buscamos não apenas ampliar a compreensão da obra em questão, mas também enriquecer a fortuna crítica da autora, contribuindo para uma apreciação mais aprofundada de sua produção literária.

Além disso, é importante ressaltar que este estudo não pretende esgotar a temática da memória na obra de Lya Luft, pois reconhecemos que há ainda muito a ser investigado e compreendido neste aspecto da ficção da autora. Ao contrário, nosso objetivo é lançar luz sobre uma faceta específica de seu trabalho, fornecendo análises e interpretações que possam abrir novos caminhos para futuras pesquisas e reflexões sobre a relação entre memória e narrativa na obra desta renomada escritora brasileira. Assim, ao adicionar mais uma contribuição à fortuna crítica de Lya Luft, aspiramos não apenas aprofundar o entendimento de sua obra, mas também a estimular um diálogo contínuo e fecundo sobre seu significado e relevância na literatura contemporânea.

No romance *O quarto fechado* paira uma densa atmosfera psicológica, perscrutadora da alma humana, irrigada pela riqueza das imagens e símbolos, cujo o enredo é desenvolvido com a presença de diversos espaços que contribuem para a ambientação dos personagens em seus diversos conflitos, além de abordar as temáticas de memória, morte, melancolia e vingança.

O caráter memorialista em *O quarto fechado* afirma-se na tentativa dos personagens em resgatar suas histórias, seu passado, suas vidas, já tão imbricadas na morte. As lembranças do que foi perdido, do que não foi concretizado, do que detinha esperança, do que eram meias possibilidades, certamente, todas essas situações perturbam Renata, Martim, Camilo, Carolina, Ella, Mamãe e Clara. Todos ligados uns aos outros na procura do elo perdido na esperança da vida para camuflar a angústia da morte.

Cada um dos personagens tem uma busca única, mas não estão isolados, pois, se assim fosse, não formariam lembranças, ou pelo menos não seriam capazes de sustentá-las por muito tempo, visto que necessitam do apoio dos testemunhos de outros para alimentá-las e formatá-las. As memórias individuais se formam a partir da relação com o outro. Isso porque “recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós.” (Halbwachs, 2006, p. 28).

Halbwachs (2006), defende a ideia de que a memória consiste em um fenômeno eminentemente coletivo, ao contrário do que defendia a filosofia e a psicologia clássicas. Para o sociólogo, a memória é uma construção social que se constitui a partir das relações mantidas entre os membros do grupo. Nesse contexto, o caráter coletivo da memória implica que o indivíduo é capaz de recordar, de forma consistente, na medida em que pertence aos grupos sociais. Esse fato nos faz compreender que a memória individual está contida no conjunto maior da memória coletiva, sendo apenas um fragmento ou uma visão parcial dos fatos vivenciados no grupo.

A obra em estudo está dividida em três partes, não tão extensas, mas que se entrelaçam compondo o enredo da história como uma espécie de quebra-cabeça, isso porque não há linearidade, embora saibamos que a história se passa em um velório, em uma casa, em uma sala. O que importa, na verdade, não é o que acontece no presente, e sim as lembranças do passado, essas próximas ou distantes. Nessas partes são utilizados símbolos para nomeá-las sendo, portanto, indicadores da morte. A primeira, intitulada “A ilha”, é representada pelo quadro *A Ilha dos Mortos*, de Arnold Böcklin (Suíça, 1827-1901), óleo sobre madeira, 73.7 x 121.9 cm. A contextualização dessa parte começa com o velório de Camilo, filho do casal Renata e Martim. Os dois, fechados em seus mundos, ao lado do caixão, veem-se vencidos pela morte e por meio da rememoração ressignificam o passado de desencontros: suas histórias, suas mazelas, suas inaptações e suas ambiguidades emparedadas pelo caos interior.

A segunda parte é intitulada de “As águas”, o título é uma alusão direta à cena evocativa do quadro “A ilha dos mortos”, onde o barqueiro rema em direção a uma ilha sombria e misteriosa. Este momento simboliza o trânsito e a transposição do mar realizado pela personagem Camilo, sugerindo uma jornada emocional e psicológica rumo ao desconhecido e ao confronto com os elementos mais obscuros de sua própria existência

Na terceira parte, explora-se o mito de Tântos, lembrando o encontro crucial entre Camilo e esta figura emblemática. A personagem estar sendo confrontado de forma intensa com a mortalidade, representada pelo abraço que teve com Tântos antes de aportar. Este encontro transcende a representação da morte física, abordando questões mais profundas sobre a existência humana e os limites da experiência humana.

Renata, pianista de sucesso que descera dos palcos para se casar com Martim, “como uma borboleta abandona o casulo, pensara poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim.” (Luft, 2014, p. 35). Uma mulher-artista, *silenciada*, por isso não lhe bastavam amores e a maternidade, esses não a preenchiam. Com isso, Renata se torna uma pessoa melancólica. Mas o que é a melancolia? Como é expressa e representada na contemporaneidade?

Psiquiatras e psicanalistas reconhecem sobre o fato de sempre existir um sentimento de uma perda, uma vivência sofrida de uma perda nos melancólicos. Em relação à melancolia, Freud em seus estudos, se deparou com uma multiplicidade de sentidos que ela foi adquirindo ao longo dos séculos. Mas, para ele, a melancolia se caracteriza psiquicamente por um “estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima.” (Freud, 2013, p. 28).

Conforme a definição de Freud, a melancolia tem implicações radicais, não importa em que nível ocorra. Decorre, dentre outros motivos, da não identificação do homem com as mudanças emocionais e temporais da sociedade. Renata, ao perder a oportunidade de tocar, propósito de toda a sua vida, nada mais lhe despertou interesse, restando a dor, o desânimo e a apatia, sensação de pesar, sentimentos oriundos de uma falta, ou seja, um objeto que fora amado e que agora não está mais ao seu alcance.

Por sua vez, a vingança em *O quarto fechado* surge de forma implícita. A personagem Ella é proibida de namorar Martim, o que desperta nela o sentimento de vingança, entendida como um “desejo que nos impele, por ódio recíproco, a fazer mal a quem, com igual afeto, nos causou danos.” (Spinoza, 2009, p. 75).

A vingança na narrativa funciona como um motivo dinâmico ao operar com certas noções de tempo e espaço ao articular as conformações dos personagens em suas práticas de distanciamento e aproximação de seus corpos que indeterminam os destinos de suas vidas. Nesse contexto, Ella não foi capaz de perdoar as pessoas que, de certa maneira, contribuíram, pelo menos em sua visão, com os infortúnios que lhe foram acometidos.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma: Na primeira seção, de caráter introdutório, apresentamos os objetivos, as questões norteadoras, as justificativas, o objeto de estudo e outras características relevantes para a compreensão do escopo da pesquisa. Na segunda, intitulada “Lya Luft: produção literária e recepção crítica”, apresentamos a produção literária da autora composta pelos gêneros: poesia, ensaios, contos, romances, crônicas, memorial e literatura infantil. Tratamos, também, de informações sobre Lya Luft e a obra *O quarto fechado*, e a recepção crítica desta produção literária. Nessa perspectiva, pontuamos alguns aspectos da biografia da autora e do período de escrita da obra (1980). Sobre esses aspectos, Barroca (2016), nos trará importantes contribuições.

Na terceira, denominada “Memória, espaço, morte e melancolia: implicações”, trazemos discussões sobre a memória e suas interfaces. Nessa perspectiva, estabelecemos um diálogo com pesquisadores sobre as concepções temáticas propostas. Para tanto, são esboçados quatro subtítulos: o primeiro, intitulado “Reflexões sobre memória”, o segundo é “Espaço e memória: interfaces”; o terceiro denominado “A dor de existir: configurações da melancolia”, o quarto tem como título “A morte: implicações nas lembranças.”

Na terceira parte, denominada Rememoração, dor e morte por entre os espaços de *O quarto fechado*, reservamos as discussões sobre memória e seus vieses abordados psicologicamente na obra em análise, estabelecendo um diálogo em que se discute as concepções de memórias entre estudiosos da temática. Essa parte está dividida em três

subtópicos. O primeiro subtópico tem como título “Memória e espaço a sala, o quarto e os aprisionamentos do ser”. Nesse tópico procuramos mostrar como os espaços são representados conforme as vivências e relações entre os personagens e, tudo, de certo modo estar entrelaçados com a memória.

O segundo subtópico está denominado de “Melancolia e as configurações da dor”. Nesse, foram feitas análises das personagens notadamente melancólicos conforme as diferentes características de cada um, justificando seus comportamentos de acordo com a teoria, especificamente de Freud.

Enquanto que o terceiro subtópico chamamos de “Os impactos da morte no processo de rememoração”. Nesse tópico, mostramos como a morte foi o gatilho que tornou possível todo o processo de rememoração, pois, ela estar imbricada na obra de uma forma que todas as personagens, de uma forma ou de outra, traz esse aspecto no desenrolar de suas ações. E por fim as considerações finais, em que fazemos algumas reflexões sobre, morte, memória e melancolia, além das relações familiares em busca de se encontrar consigo mesmas em todos os aspectos da constituição do ser.

Na quinta seção, foram apresentadas as considerações finais sobre os resultados alcançados nesta pesquisa, além de serem destacadas as referências utilizadas como base teórica para a realização deste estudo.

Espera-se que a análise das relações entre memórias e espaço na tessitura narrativa de *O Quarto Fechado*, de Lya Luft, ofereça uma compreensão mais abrangente de como as memórias são moldadas e influenciadas pelos espaços, proporcionando não apenas uma leitura enriquecedora da obra, mas também servindo como um ponto de partida para futuras pesquisas. Isso contribuirá para enriquecer o diálogo acadêmico e promover um entendimento mais profundo da complexidade das interações entre memória e espaço na literatura contemporânea.

2 LYA LUFT: PRODUÇÃO LITERÁRIA E RECEPÇÃO CRÍTICA

É relevante introduzir este capítulo fazendo referência ao que diz Elódia Xavier (2001) em "o inventado" e o "vivido": a ficção/realidade de Lya Luft. Segundo a pesquisadora, a produção de Luft se alterna entre a ficção e a realidade, e que em seus romances há um sentimento comum que estabelece uma relação íntima entre a experiência de vida da autora e suas criações. Xavier (2001, p. 123), justifica que, “o estudo comparativo desses textos não só acrescenta muito à compreensão da obra de Lya Luft, como também pode ser um valioso subsídio para o conhecimento de autoria feminina”.

Diante disso, nesta seção, logo no primeiro tópico, mostraremos toda a produção literária dessa que foi chamada de dama das letras, senhora absoluta de um universo, cujo nome é Lya Luft, escritora de Santa Cruz do Sul. Devido ao grande contingente de trabalhos sobre a produção dessa autora, optamos por utilizar várias fontes, iniciando por ordem cronológica de suas produções e publicações, visto que, ao todo, ela escreveu 31 livros entre os anos de 1964 a 2020. Portanto, parodiando Umberto Eco, faremos não seis, mas 31 passeios pelo bosque da ficção e da história literária de Lya Luft, que envolvem os mais diferentes gêneros. No segundo tópico, trataremos a recepção crítica de sua produção literária feita pela crítica especializada.

2.1 O lugar de Lya Luft na cena literária

Conforme Tomaz (2007), Lya Luft deu os primeiros passos como escritora na década de 60, iniciando como tradutora do alemão e do inglês, sendo premiada por essa atividade. Transcreveu para o português obras de Bertold Brecht, Virginia Woolf, Hermann Hess, Rainer Maria Rilke, Günter Grass, Sylvia Plath, Thomas Mann, Doris Lessing, Robert Musil e Dürrenmatt. Nessa época, ela atuava como professora de Linguística e Literatura e, paralelamente, escrevia poesia. Luft só começou a publicar seus romances em 1980, aos 43 anos de idade, apresentando-se ao mundo literário como uma voz artística atuante e extremamente diversificada no cenário da literatura brasileira contemporânea para tão logo se tornar uma das escritoras que mais produziu, conquistando, assim, muitos apreciadores de suas obras, sendo essa bastante diversificada. É autora de contos, poemas, livros infantis, crônicas, ensaios e romances.

As diferentes situações que se sucedem na vida de um autor permitem que faça a opção de adotar diferentes estratégias. No caso de Lya Luft, a proximidade de uma cultura que lhe permitiu aprender outras línguas, o início da carreira como tradutora, a convivência com intelectuais, levou-a a vivenciar experiências que realçaram sua trajetória literária, consolidando, assim, sua carreira literária. Em decorrência disso, recebeu quantidades e qualidades de críticas sobre sua produção, garantindo que seu trabalho fosse divulgado no Brasil e no exterior. Nesse contexto, críticos, jornalistas e blogueiros tornaram-se peças fundamentais na construção da sua imagem pública.

Suas primeiras manifestações poéticas foram lançadas nos livros *Canções de Limiar*, e *Flauta doce* (1965-1969). Nessa época, Lya Luft publicava, regularmente, poemas e crônicas no antigo jornal *Correio do Povo*, e também alguns artigos de crítica literária, atividades que não passaram despercebida, pois,

Lya foi premiada, em 1962, no Concurso Estadual de Poesias, promovido pelo Instituto Estadual do Livro, e teve sua obra *Canções de Limiar* publicada dois anos depois. Em 1972, foi publicado o livro *Flauta doce*, e em 1978, foi publicada, pelo Instituto Estadual do Livro, uma coletânea de crônicas intitulada *Matéria do Cotidiano* (Barroca, 2011, p. 20).

Esses foram os primeiros passos daquela que se tornaria uma escritora reconhecida. Nesse contexto, a obra poética de Lya Luft é composta por seis livros, sendo o primeiro *Canções de Limiar*, cuja primeira edição foi premiada pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, em 1964. O livro é composto por trinta poemas que, dentre outros temas, está a inquietação, a intuição, separação, melancolia, identidade, amor e libertação. “É possível perceber nessa obra marcas sutis das traduções de Rilke, principalmente no que compete a temática da solidão e do existencialismo.” (Paiva, 2017, p. 10).

O segundo livro é *Flauta Doce*, cuja primeira edição foi publicada pela editora Sulina, de Porto Alegre, em 1972. Sobre esse livro, Barroca (2011) esclarece que contém um poema intitulado *Indefinição*, no qual ela afirma vislumbrar, nele, uma forte tendência que prenuncia o que todos chamariam de *estilo* da escritora Lya Luft.

O terceiro livro é *Mulher no Palco*, cuja primeira edição foi publicada pela editora Salamandra, em 1984, Rio de Janeiro. É uma obra com bem poucas críticas. Conforme Barroca (2011, p. 31), “esse livro foi dedicado à escritora Nélida Piñon, e contém poemas inéditos a alguns outros, já publicados em *Flauta doce*.”

Em *Mulher no Palco*, Lya Luft tece considerações acerca de suas personagens, mostrando-nos o discurso que perpassa suas obras ao dizer que, “eles escrevem: minha é só a

mão que imprime seus recados mútuos. Eles se amam, ferem-se, alagam de sangue e lágrimas a minha mesa.” (Luft, 1992, p. 27).

O quarto livro escrito é *O Lado Fatal*, que teve a primeira edição publicada pela editora Siciliano em 1988, São Paulo. Este livro foi composto a partir de uma grande perda, que foi “a vivência da morte de seu segundo marido, a necessidade de se escrever sobre um tempo passado *real* e vivido e, ao mesmo tempo, a de se inscrever nele.” (Barroca, 2011, p. 125-126). Esse livro e *Mar de Dentro* (2002) foram considerados por Lya Luft como os únicos livros “circunstancialmente autobiográficos” já escritos por ela.

Essa obra teve sucesso editorial por ser “um desabafo, um modo de renascer e sair de um momento sombrio.” (Luft, 1991, p. 29). A pedido da autora, o livro teve sua publicação interrompida, mas, vinte e três anos depois, o distanciamento que o tempo trouxe e o novo olhar sobre sua obra deram à autora a compreensão de que *O lado fatal* não pertencia apenas a ela, mas ao leitor também, uma vez que,

a poesia ganha força com a humanidade de sua escrita. Pela linguagem simples, pela recuperação lírica das vivências de um amor interrompido, pela percepção das relações estabelecidas entre vivos e mortos, pela narração fragmentária e ao mesmo tempo concatenada, este livro é uma delicada ode ao amor (Grupo Editorial Record, 2022).

Essa citação, certamente, define o livro e o seu conteúdo, pois dá uma ideia sobre as reflexões da autora acerca da força, dos sentimentos e o entrelaçamento das relações humanas, relações essas de amor, dor e morte quando a própria Lya Luft nos diz através desses versos: “Sei e não sei que tudo isso é impossível/que a morte é um abismo sem pontes. Sobrevivo, mas é insensatez.” (Luft, 1991, p. 21).

Secreta Mirada, foi seu quinto livro de poesia e sua primeira edição foi publicada pela editora Mandarim, em São Paulo, em 1997. Neste livro, a autora partilha com o leitor sua contemplação da alma humana, com suas paixões, sua delicadeza, conflitos e mistérios, como afirma na orelha do livro. Os poemas tratam, sobretudo, do amor, mas também de família, da arte e das coisas simples da vida, temas característicos da obra da autora. É um romance composto em prosa e poemas, pois,

É uma história de amor, dos muitos amores que nos sustentam, nos enriquecem, nos atormentam e nos humanizam, que nos dão conta de nossa fragilidade e do nosso poder. Amor aos amigos, amor à casa, amor ao trabalho, a algum projeto, amor à vida simplesmente, e amor a si mesmo (Luft, 1997, Orelha do Livro).

A própria autora corrobora com a citação quando diz que “a experiência do amor, como a própria vida, no fundo é um jogo de caleidoscópio: na surpresa das mutações, uma ou outra é de tão rara beleza que desejamos fixá-la para sempre. Mas ‘sempre’ é uma palavra delicada: quebra-se facilmente.” (Luft, 1997, p. 14).

O último livro de poesia de Lya Luft é *Para não dizer adeus*, a primeira edição foi publicada pela editora Record, em 2005, São Paulo. É composto por 764 poemas de uma grande variedade temática. Como nos diz a própria autora, este é um livro de poemas, “alguns poucos antigos, outros mais recentes, quase todos bem atuais e inéditos, é mais um jeito de dizer tudo o que diz a minha prosa. Não com menos intensidade ou inquietação, pois elas, como o amor, são o sal da vida.” (Luft, 2005, p. 12).

Em todas as possibilidades de escrita que Lya Luft utilizou, a poesia é uma dessas, que ela sempre retornava. Mesmo quando escrevia romances, o gênero poético estava lá, escrita como ela mesmo diz, “pela mão invisível de um de seus personagens.” (Luft, 2005, p. 11). E sobre as múltiplas maneiras de se expressar, ela afirma que,

É natural ter várias possibilidades de expressão, como um pintor emprega aquarela, óleo, acrílico, esculpindo e desenhando. A gente abre portas, espia, apanha e usa o que ajuda a ver melhor, a respirar melhor. Muda, deve mudar; volta, pode voltar; importam a liberdade de ação e a fidelidade à arte – essa que não admite interferência nem faz concessões. (Luft, 2005, p. 11).

Ao observarmos esses livros, percebemos que, para Lya Luft eles representam muito mais do que simples narrativas; são verdadeiras manifestações poéticas, espaços onde a autora se entrega à reflexão mais profunda, expressa suas emoções mais íntimas e compartilha suas inquietações mais fervorosas. São momentos de autodescoberta, de exploração do próprio ser e de transgressão dos limites impostos pela realidade, proporcionando ao leitor uma rica variedade de sentimentos para contemplar e absorver. Cada obra se revela como um convite para adentrar no universo particular da autora, onde a sensibilidade e a sinceridade se entrelaçam em uma dança poética, convidando-nos a refletir sobre a vida, o amor, a dor e a beleza da existência humana.

A ficção entrou em sua vida depois de um acidente automobilístico quase fatal em 1979. Como teve uma visão mais próxima da morte, diz a autora, começou a fazer tudo que evitava. Assim, a estreia da carreira literária de Lya Luft na ficção é marcada com a publicação do romance *As parceiras*, de 1980, cuja primeira edição foi publicada pela editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. Este é um romance,

que abriga não só os conflitos interiores que circundam o âmbito do humano, mas também aqueles que explicitam a difícil trajetória que se constituiu, para que os textos de *autoria feminina* fossem reconhecidos, também e principalmente, como uma nova configuração das produções literárias (Barroca, 2011, p. 21).

Paiva (2017), corrobora com essa afirmação ao pontuar que a figura central da obra, Anelise, apresenta particularidade de uma personagem de um romance moderno. Isso porque “aparece imbuída de incertezas, melancolia e questionamentos, encontrando na solidão e no passado uma maneira descontínua de enfrentar o presente.” (Paiva, 2017, p. 14).

Ainda sobre esse romance, Carrijo (2009) sinaliza que é por via de um paradoxo aparente que se funda a trama de *As parceiras*, uma vez que, “para relembrar as relações estabelecidas com seus afetos e desafetos. Ao tentar descobrir um sentido à própria vida, a personagem Anelise refugia-se numa solidão planejada.” (Carrijo, 2009, p. 40), cujo objetivo desse refúgio é melhor se compreender à medida que se compreende o outro.

Elódia Xavier (2001), questiona, na obra de Lya Luft, a família, "ninho ou jaula", mas, sem dúvida, mais jaula que ninho, reflete a decadência de uma estrutura desgastada que ainda luta por se manter. Nesse ponto, observamos que ela toma como exemplificação não Anelise, tida como protagonista do romance, mas Catarina, avó dessa personagem. Elódia Xavier se posiciona ao afirmar que,

Catarina, matriz de uma família de mulheres, em *As parceiras* (1980), é vítima do jogo sujo da moral patriarcal; dada ainda muito jovem em casamento a um homem bem mais velho, condenada à maternidade precoce, numa aparente fatalidade biológica que mascara as normas culturais, encontra na loucura e no suicídio a única salvação (Xavier, 2001, p. 127).

Por seu turno, Fraitag (2014), completa essa análise ao salientar que a avó Catarina, num contexto de sofrimento intenso, encontra na escrita a fuga da realidade, então, passa a escrever cartas “desconexas e garatujadas.” O interessante é a posição da letra de Catarina: “inclinado para frente como se um vento forte soprasse da esquerda.” (Luft, 1980 p. 52).

Em sua análise, Elódia Xavier (2001) considera que, nessa obra, a família e a instituição do casamento - "O beco sem saída, onde todas nos encolhíamos" - são frequentemente questionados, visto que, “as regras do jogo social, nesses contextos, vitimizam a mulher, que representa sempre o lado fraco. A dominação masculina aí se faz presente até mesmo na violência corporal a que é submetida a jovem e imatura Catarina.” (Xavier, 2001, p. 127).

O segundo romance ficcional de Lya é *A asa esquerda do anjo*, cuja primeira edição foi publicada pela editora Guanabara, em 1981. Esse livro conta a história de Gisela que, por

ter sido criada em uma rígida família alemã, sofre por se sentir exilada em um mundo comandado por sua avó, a temida e autoritária matriarca Frau Wolf. Gisela fica dividida entre a obrigação de seguir as duras normas da educação alemã e a vontade de ser como as outras crianças, admirando a mãe, uma "intrusa" que tenta se integrar na família "germânica". Ela cresce ambivalente, censurada pelo olhar crítico da avó e sentindo-se à sombra da prima, a preferida e perfeita Anemarie.

Conforme Barroca (2011), Lya Luft manteve a família como tema de sua narrativa ficcional, representando-a em diversos conflitos, mas acrescenta a questão identitária, isto porque “Gisela se vê diante de uma constante crise identitária, provocada por práticas sociais que privilegiavam a permanência de uma dada cultura – alemã – em detrimento de outra – a brasileira.” (Barroca, 2011, p. 25).

Xavier (2001), reitera que, embora a família continue sendo o espaço privilegiado, o problema maior se concentra na crise de identidade da narradora, provocada pelas práticas sociais, repressoras e sufocantes, posto que,

Existe no romance um aparente matriarcado, onde a figura de Ursula Wolf, mimeticamente, reproduz a estrutura desgastada da ordem patriarcal; daí ser esta personagem, em grande parte, a responsável pelos conflitos da narradora. A transgressão de Anemarie, o ídolo da família, fugindo de casa para viver com o tio adúltero, aponta para a única saída em termos de realização; mas ao mesmo tempo, sua volta, doente de câncer, dez anos depois, representa a punição infalível (Xavier, 2001, p. 127).

Em contribuição a essa análise, Fraitag (2014), apresenta o simbolismo presente nessa obra, destacado pelo marcante espacial lado esquerdo, evidenciado pela narradora personagem, que em seu conflito identitário não consegue se reconhecer desde a infância e sente-se deslocada, fora do lugar, “a gata mais que borralheira” da família, uma pessoa dividida, ambígua, ou para contemplar o próprio título do livro, a protagonista seria a asa *esquerda* do anjo, ou seja, o lado esquerdo da família.” (Fraitag, 2014, p. 59).

O primeiro romance, *As parceiras*, projetou sua autora como uma das novas e significativas ficcionistas brasileiras; o segundo, *Asa esquerda do anjo*, veio confirmar sua projeção e pretensão por novas escritas na literatura.

Continuando com o gênero romance, o terceiro foi *Reunião de família*, cuja primeira edição foi publicada, em 1982, pela editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. Esse romance conta a história de Alice, Evelyn e Renato, criados de forma severa por um pai opressor, o que os tornaram marcados pela insegurança, submissão, desconfiança, desunião e, acima de tudo, pela falta de amor.

Evelyn não consegue aceitar a morte traumática de seu filho Cristiano e, desde o acidente e o falecimento do menino, nega a realidade soberana de sua ausência (Carrijo, 2009). Segundo sua irmã, Evelyn era a predileta do pai, não se tornou uma adulta forte e confiante, por isso ela levou-a às últimas consequências à morte do filho, enlouquecendo.

Em **Reunião de Família**, descortina-se a opressão das relações familiares, evidenciadas nas máscaras que marcam as personagens, sobretudo as femininas (Paiva, 2017). Isso se explica nas palavras de Xavier (2001) pelo fato de a família de origem ser marcada pela tirania paterna, sendo, com isso, o espaço do desamor e da repressão. Esse romance possui uma linguagem sóbria e refinada, com conflitos familiares dramáticos diante de situações extremas: a incomunicabilidade e amor, solidão, morte, mistério e busca de sentido.

Os três romances já evidenciados ficaram reconhecidos por alguns críticos como a "trilogia da família". Encontramos, em Fraitag (2014), a explicação para essa denominação quando ela afirma que Lya Luft dirige em suas narrativas “os elementos simbólicos que constituem o cerne da imagem da opressão de um sistema patriarcal que ‘secundarizou’ a mulher, reprimindo-a de tal maneira que a construção de sua própria identidade foi prejudicada.” (Fraitag, 2014, p. 63).

O quarto fechado tem a sua primeira edição, em 1994, pela editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. É o quarto romance da escritora. O livro apresenta um contexto muito próximo das temáticas anteriores, preconizado, entretanto, de uma outra maneira: uma nova vertente de análise das relações humanas mediante a irremediável presença da morte.

A trama envolve um cenário sombrio, pois conta a história de um casal separado que volta a se reunir dos dois lados do caixão de seu filho morto, revendo cada um a sua vida e o que os conduziu àquela trágica situação. Há um *flashback* sobre o sofrimento de um adolescente suicida e sua irmã gêmea. Envolve, ainda, o mistério de uma mulher enclausurada em um quarto e outros personagens que revelam as inquietudes do ser humano.

Mais uma vez, Lya Luft apresenta uma mulher madura em conflito com ela mesma e com a sociedade, inserida num contexto familiar sufocante. Assim é “Renata, uma narradora em terceira pessoa que conta um relato de incompreensão da morte e do sentimento de infelicidade diante de um casamento monótono.” (Paiva, 2017, p. 25).

Elódia Xavier (2001), faz uma análise precisa desse romance ao sintetizar que é, talvez, o mais opressivo de todos os romances de Lya Luft, isso porque a morte é o princípio organizador da narrativa, pois, no velório do filho suicida, Renata inicia o percurso em busca de sua identidade perdida com o casamento. A personagem Ella personifica a morte e os desejos reprimidos, Carolina e Camilo são imagens da divisão interior de Renata e acabam sendo um

só através da morte de Camilo e da mais perfeita identificação de Carolina com o irmão. Como a obra *O quarto fechado* é objeto de estudo deste trabalho, voltaremos a ela posteriormente com uma visão mais detalhada.

O quinto romance é *Exílio*, cuja primeira edição foi publicada em 1987 pela editora Guanabara, Rio de Janeiro. Esta obra narra a história de uma mulher que tenta resgatar a imagem da mãe suicida, mas, como todos os outros livros, Lya Luft apresenta uma personagem cheia de conflitos, que passa a viver em função dessa procura pela mãe, que se matou quando os filhos ainda eram crianças.

Segundo Carrijo (2009), este é um dos romances mais pungentes de Lya Luft, pois o título reporta à topografia como temática contemplada. “A mulher sobre a qual a história é narrada é uma personagem cuja identidade nos é apresentada obliquamente, pois não recebe um nome próprio, sendo denominada pela profissão: a Doutora.” (Carrijo, 2009, p. 162).

A trajetória da Doutora é uma tentativa de compreender a razão para vários de seus conflitos pessoais e familiares através do resgate das imagens da mãe suicida. A busca dessa realidade acontece quando a personagem decide se hospedar em uma pensão decadente, A Casa Vermelha. Lá, ela conviverá com pessoas que retratam as mais diversificadas situações através de suas comoventes histórias pessoais. É importante observar que nesse romance,

as personagens são todas exiladas do mundo supostamente equilibrado da exterioridade e aportam na Casa Vermelha, morada dos excêntricos, dos seres à margem: as moças homossexuais, a Doutora, a mulher taciturna que traz na própria pele de vitiligo as marcas da diferença, a vizinha de quarto da Doutora, velha que, na juventude, pagara com a morte do filho a transgressão expressa por meio de uma relação extraconjugal com um homem que conhecera numa viagem e por quem se apaixonara. As únicas personagens dignas de redenção são os estudantes, personagens cujo fluxo de ida e volta à Casa Vermelha os excetua da “fauna” exilada numa pensão negligenciada pela própria proprietária (Carrijo, 2009, p. 163).

Conforme o exposto, Lya Luft compôs a história de uma mulher não com um foco único, mas com várias outras histórias que se integram ou se contrapõem à história principal. Por isso, Carrijo (2009) nos diz que “Exílio” se refere tanto ao movimento de exilar-se como ao lugar escolhido para tal, mas sempre sugere a presença do ser humano como o desencadeador de tal movimento.

Elódia Xavier, pontua sobre esse romance que, “a questão da profissionalização da mulher aparece como um dado desestabilizador do equilíbrio familiar; obstetra dedicada à carreira, a protagonista é obrigada, muitas vezes, a abandonar marido e filho em função do trabalho.” (Xavier, 2001, p. 129).

O sexto romance de Lya Luft é *A Sentinela*, publicado em 1994 pela editora Siciliano, São Paulo. Nesse romance, conforme afirma Paiva (2017), é retratada a vida e os conflitos de Nora, uma senhora madura que no auto dos seus 50 anos busca uma redefinição do seu eu, que, por muitos anos, viveu sob os moldes da família tradicional, nuclear. Essa percepção é nítida logo no início da narrativa, quando a figura masculina, representação maior do patriarcado, tem a cabeça decepada em uma cena impressionante, descrita friamente (Paiva, 2017).

Segundo declara Lya Luft, “É um livro esperançoso: alguém renasce em si e de si mesmo e, ainda que guarde um último mistério indecifrável na gruta de seu pantanoso jardim (o interno e o externo), lança-se na vida e recria o mundo” (*A Sentinela*, 1994, sinopse, *online*).

No enredo, Nora, a protagonista é rejeitada pela mãe e vive a infância com poucos momentos de afeto do pai e pequenas maldades da irmã, Lilith, a queridinha da casa. O desamor e abandono deixam cicatrizes profundas em sua alma, e somam-se duas tragédias: o suicídio da irmã e a violenta morte do pai. Nessa obra, Lya Luft retoma, através da personagem mítica Penélope, “o mitema do fio, pois Nora é essa Penélope, na tentativa de tecer a si e ao mundo, num processo constante de busca da autonomia e de legitimação de sua subjetividade.” (Carrijo, 2009, p. 67).

Xavier (2001), assevera que essa obra representa uma mudança significativa quanto à solução do conflito dramático, pois a personagem, depois de uma infância e adolescência sofridas, seguidas por perdas e desencontros, encontra seu rumo inaugurando uma tecelagem. Xavier esclarece que,

o simbolismo de tecer os fios para a construção da tapeçaria/narrativa aponta para a construção de uma nova identidade, agora livre das amarras de gênero. É sintomático o fato de Nora, de início tão rigorosa em suas cobranças com o filho Henrique, aceitar, no presente da enunciação, as escolhas dele tanto profissionais quanto de gênero (Xavier, 2001, p. 130).

Barroca (2011), corrobora com Xavier ao acentuar que *A sentinela* abre espaço para uma realidade inovadora. Embora a emancipação do feminino tenha sido levemente preconizada em *Exílio*, é no contexto de *A sentinela* que se consolida, uma vez que as figuras míticas de Lilith e Penélope são retomadas de forma patente.

Observamos, até aqui, que todos esses romances chamam atenção não apenas pelas reflexões existencialistas, mas, principalmente, pelo que eles revelam a cada leitor, pois é possível a identificação com os dramas vividos por quem lê e até se imaginar na ficcionalidade de cada obra.

O sétimo romance de Lya é *O ponto cego*, publicado pela editora Mandarim, em 1999, em sua primeira edição, em São Paulo. Esse romance narra a história de uma família a partir do ponto de vista de uma criança, um menino-narrador que inventa e desinventa histórias, constrói tramas e põe em foco, de modo particular, os dramas vividos pelos adultos ao seu redor.

A primeira informação sobre esse romance vem da própria autora, ao dizer que *O ponto cego* relata e visualiza a convergência e a refração, uma vez que “se pode ver o que habitualmente permanece oculto: a possibilidade além da superfície, o concreto afirmado na miragem. Assim eu inventei, assim eu decretei, assim é.” (Luft, *O ponto cego*, 2003, p. 11).

Paiva (2017), por sua vez, assevera que *O ponto Cego* revela uma característica luftiana, que é a de mostrar ao leitor “o ponto cego” da existência humano. Xavier (2001) esclarece que a narradora faz uma explícita condenação do patriarcado. Mesmo narrado por um menino estranho, que se nega a crescer para não fazer parte do desagradável mundo adulto, o drama tem um desfecho significativo com a partida da Mãe, sempre submissa ao poder do Pai. Esse romance traz uma série de contiguidades entre pares opostos ao mesmo tempo que enumera essas oposições, tais como:

Infância e fase adulta/velhice; vida e morte; masculino e feminino; constituição e desagregação familiar; laços de amor e relações de ódio, encontros e desencontros amorosos; união e solidão; vítimas e algozes; ternura e crueldade; progressão e estagnação; onipotência e falibilidade; o olhar e o não-olhar; o sim e o não; o real e o imaginário; narrativa e metanarrativa (Carrijo, 2009, p. 84).

Percebemos que, é mais uma obra que põe em evidência vários conflitos geradores de reflexão, dentre eles, a família, porém, com uma abordagem diferenciada em que acrescenta novos elementos e novos olhares. Como Lya Luft mesmo diz, “é um livro que aborda o enigma do tempo, que a uns enriquece e a outro enlouquece; o tênue fio entre fantasia e realidade; enfim, a eterna busca pelo sentido da vida.” (Luft, *O ponto cego*, orelha do livro, 1999).

O oitavo romance é *Histórias do tempo*, sua primeira edição foi publicada em 2000 pela editora Mandarim, São Paulo. A narrativa se constitui de histórias ouvidas, observadas e inventadas: “Nesse jogo de realidades e ficções, ela faz falar duas personagens, *Medésima*, voz que remete à realidade cotidiana, e *Altéria*, a que narra quem sou.” (Barroca, 2011, p. 38).

Paiva (2017), acrescenta que ela traz um diferencial ao dar voz a duas personagens opostas em suas personalidades. Enquanto Medésia segue as normas impostas socialmente, cumprindo seus afazeres, tentando administrar a vida dentro dos preceitos sociais, Altéria é a transgressão, a louca, alada, que veio da parte escura do mundo.

Carrijo (2009), em seu estudo, nos mostra que *Histórias do tempo* é um romance ensaístico e autobiográfico, visto que, através de duas personagens diametralmente opostas, Luft tematiza ambivalências constitutivas de todo ser humano, a infância. Sobressaem temas como a transcendência, perdas, ganhos, morte, amor (des)encontrado, o tempo e as aflições humanas, a arte. Todos esses eixos temáticos são apresentados pelas perspectivas das duas personagens citadas. Luft esclarece: "meu livro são dois livros entrelaçados na dúvida e na descoberta, na realidade e na imaginação, na criação e na mera constatação." (Luft, orelha do livro, 2009).

O nono livro da sequência de romances é *O Tigre na sombra*, com a primeira edição publicada em 2012 pela editora Record, São Paulo. É um livro que retoma dramas humanos ao contar a história de Dôda(Dolores), uma menina com um defeito físico na perna. Ela enfrenta os dilemas de uma família com duas filhas, no entanto, os sentimentos e os afetos não são distribuídos igualmente entre elas. Embora Dôda sofra com isso, pois é a que foi excluída dos sentimentos materno, desenvolve uma imaginação fértil. Sua visão mistura realidade e fantasia por meio das quais o leitor conhece os dramas da sua trajetória, desde a infância até a vida adulta. Paiva (2017, p. 28) esclarece que "O Tigre na sombra é uma obra densa, de elementos sombrios, misteriosos, mágicos, elementos marcantes da escrita luftiana."

Quanto ao livro *Mar de dentro*, cuja primeira edição foi publicada em 2002 pela editora Arx, São Paulo, Carrijo (2009, p. 158) esclarece que nessa obra

Lya Luft estabelece com nítida veemência a estreita relação morada-infância-memória, ilustrada pela seguinte passagem, "a casa onde eu nasci, embora já não seja minha, permanece intacta em mim como a escultura de uma caravela em uma garrafa: uma casa dentro da memória (Luft, 2002, p. 19).

Sobre a obra, a autora ainda se manifesta da seguinte maneira:

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

Contribuindo com a citação, Carrijo (2009) interpreta que a autora-narradora-personagem recorda o contraste estabelecido entre uma vivência trivial e a experiência do misterioso, do latente recôndito no aparente, do invisível que só aqueles que possuem sensibilidade de artista é revelado.

Portanto, sendo um memorial de infância, a autora tece considerações sobre a família e como se trama o destino das pessoas, visto que “muito complexa a trama dos adultos, as aparências e as meias-verdades, as meias-palavras e as revelações parciais” (Luft, 2002, p. 121).

Constatamos que nos romances de Lya Luft os temas são recorrentes, envolvem a configuração da família com a problemática da condição feminina regida por uma ordem patriarcal. Conforme Barroca (2011), nas temáticas dos romances de Lya Luft é possível reconhecer as várias faces que o trágico assume em sua escrita enquanto elemento que persiste em toda sua obra.

Já Regina Zilberman (1992, p. 147), assevera que no projeto literário de Lya Luft as personagens estão em crise: “é nelas que surte efeito a educação segundo moldes autoritários e antiquados, por essa razão simbolizados por parentes idosos – avós, tias, pais – lembrados pelas narradoras.” Zilberman também reitera que, em consequência dessa educação, elas adotam comportamentos submissos e introspectivos, seguidos de deformação.

Lya Luft pretensamente se insere na produção de crônicas e ensaios, produzindo quatro livros: *Matéria do cotidiano*, *Pensar é transgredir*, *Em outras palavras* e *O silêncio dos amantes*. O primeiro reúne crônicas publicadas originalmente no jornal Correio do Povo, cuja primeira edição publicada foi em 1978, Porto Alegre/RS: Grafosul/ IEL - Instituto Estadual do Livro. No prefácio dessa coletânea, Guilhermino César tece elogios ao seu trabalho: “crônicas como as tuas, transpiram bondade, ternura, compreensão, estendem diante da gente como uma rede de embalo.” (Schnädelbach, 2003, p. 5).

Pensar é transgredir foi publicado em 2004 pela editora Record, São Paulo. Conforme orelha do livro, algumas das crônicas que compõem essa obra foram escritas para jornais, outras são inéditas, faziam parte do acervo pessoal da autora e várias foram feitas especialmente para integrar este livro. A obra “contém crônicas que transpõem o meramente documental e cotidiano, apresentando êxito estético enquanto gênero literário engendrado por uma fervilhante imaginação recriadora.” (Carrijo, 2009, p. 19). Para Paiva (2017, p. 27), “o livro possui um tom de ronda da introspeção do leitor, algumas vezes esse tom surge meio humorístico e cordial, outras vezes causa perplexidade, ao passo que o convida a refletir, e quem sabe transgredir.”

Em outras palavras foi publicada, em 2006, pela editora Record, São Paulo. É uma coletânea de crônicas compiladas que reúne textos já publicados na revista *Veja*, em sua coluna *Ponto de Vista*. Esses textos foram revistos e revisados para o formato de livro. A obra é composta por cinquenta e quatro crônicas modificadas com algumas alterações. Sobre esse livro, a própria autora se manifesta ao dizer que “Em outras palavras: novamente peço que

venham pensar comigo sobre temas que me inquietam, me assustam ou me apaixonam – o que é afinal quase a mesma coisa.” (Luft, 2006, p. 12).

O Silêncio dos amantes, publicado, em 2008, pela Editora Record, São Paulo, é um livro de contos escrito sob a ótica dos desencontros, das perdas, do silêncio que domina as relações amorosas (Barroca, 2011). Em uma entrevista a Barroca, Lya Luft fala sobre a construção desse livro:

Nunca penso racionalmente a respeito disso. Meu tema é sempre a estranheza da vida. Neste livro novo, que apenas se esboça, há um espelho no fundo de um corredor, e nesse espelho um mar, e penso que no fim de tudo a personagem entenderá que a realidade é a do espelho, aqui fora é tudo sonho. Mas ainda há muito por escrever, imaginar, explorar no fundo de mim mesma (Entrevista, 2011).

Quanto ao gênero ensaio, o primeiro livro de Lya é *O Rio do meio*, cuja primeira edição é de 1996, publicado pela editora Mandarim, São Paulo. O livro foi vencedor do prêmio de melhor obra do ano da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) ao lado de outros dois livros da autora: *As parceiras* e *Perdas & ganhos*.

O referido livro foi o marco da chegada de Lya Luft na editora Record. Nessa obra a autora mistura sensibilidade e lembranças, reunindo ficção e realidade em que discute o quão frágil são as relações humanas, além de temas como a morte e a solidão humana, por isso é narrado ora em primeira, ora em terceira pessoa. Sobre isso Lya Luft nos relata que, nem sempre quando ela estiver falando em primeira pessoa, significa que ela estará relatando coisas suas e as vezes quando utilizar a terceira pessoa não significa que ela estará sendo objetiva. “Esse é um jogo propositado, que me dá prazer. Não me interessa delimitar o vivido ou o inventado. A realidade objetiva – se existe – importa menos: o mundo chega até mim filtrado por minha visão pessoal.” (Luft, Rio do Meio, 1996, p. 47-48).

Nessa obra, Luft lançou “as coordenadas para que seu leitor compreenda sua afeição a esse procedimento discursivo, a esse jogo duplo entre a memória e a ficção, jogo que acaba por esgarçar as distâncias entre o real autobiográfico e o imaginado poético.” (Carrijo, 2009, p. 82-83). Logo no primeiro capítulo, Luft adverte que esse livro

Não será uma autobiografia, embora o leitor ingênuo teime em achar que o escritor viveu todas as experiências de seus livros. Não será uma obra da imaginação, ainda que entre elementos reais haja outros inventados; várias histórias me foram contadas, algumas criei, outras acompanhei ou vivi. (Luft, *O rio do meio*, 2003, p. 15).

Perdas e ganhos foi publicado também pela Record em 2003. O livro teve 31 edições até 2006 e vendeu mais de 550,000 exemplares. Segundo a pesquisadora Leani Budde (2007), a obra contempla a espessura da existência humana e acrescenta que ela aborda temas do cotidiano, maturidade, solidão, amor, harmonia. Ainda de acordo com Budde (2007), o livro *Perdas e ganhos* contribuiu para a projeção internacional de Lya Luft. A pesquisadora evidencia que,

[...] as palavras de Lya Luft em *Perdas e Ganhos*, então, em textos curtos, encantam e trazem um alento de “paraíso perdido”, de possibilidade de resgate de valores, de transcender fragilidades humanas, mesmo que por algum instante fugaz do cotidiano conturbado do mundo contemporâneo (Budde, 2007, p. 60).

É um livro que reflete múltiplas vozes de acordo com o que aflige cada um, assim, o livro “trata do desafio que é fazer escolhas, escrever sobre a história pessoal, e da dificuldade de sermos responsáveis por nossas opções; mas também escreve sobre ternura, alegria e perplexidade.” (Budde, 2007, p. 59). A pesquisadora esclarece que, embora *Perdas & Ganhos* tenha “incursionado parcialmente em vários destes gêneros ele não se enquadra claramente em nenhum dos citados e, por isso, causa incômodo por não poder ser colocado “no lugar certo.” (Budde, 2007, p. 60). Ensaio, autoajuda, ficção, autobiografia, seja qual for o rótulo dado pela crítica, o livro não se enquadra e a própria autora se posiciona dizendo ser o livro mais uma conversa com o leitor. No entanto, a maioria da crítica especializada o inclui no gênero ensaio.

O terceiro livro do gênero ensaio é *Múltipla escolha*, também publicado pela Editora Record em 2010. É um livro que aborda temas sobre a vida, família, modernidade, preconceito, drogas, envelhecimento, aceitação, dentre outros. Com um raciocínio claro, argumentos bem construídos e linguagem cotidiana, a autora nos faz passear pela lucidez e sabedoria. Um livro que trata de temas sérios, mas com leveza, com destaque para a questão existencial e as armadilhas que a vida oferece.

O quarto livro desse gênero é *A riqueza do mundo*, publicado em 2011 pela editora Record. Nele, Luft escreve sobre nossas perplexidades comuns relativas à família, à educação dos filhos, além de “temas sobre a miséria, sobre a questão da moralidade *versus* moralismo, e os problemas mais pungentes da nossa sociedade, que incluem guerras, fome, política e tantos outros.” (Barroca, 2011, p. 43). Na interpretação de Iara Barroca, este livro imprime a ideia de complementaridade em *Múltipla escolha*.

O quinto livro do gênero ensaio é *O tempo é um rio que corre*, publicado pela Record, em 2013. A autora esclarece que este é o irmão mais moço de *O rio do meio* e de *Perdas &*

ganhos. A obra apresenta um olhar atento sobre o tempo, as relações humanas, o valor da vida, a passagem do tempo, inquietações que sempre povoam sua escrita.

O livro é dividido em três partes: “Águas mansas”, “Marés altas” e “A embocadura do rio”, em que é possível perceber a passagem do tempo nas diferentes etapas da vida, além da busca por caminhos a seguir. Em uma era marcada pela pressa, a obra traz reflexões sobre a cultura da futilidade e da eterna juventude.

Paisagem brasileira, dor e amor pelo meu país, publicado em 2015, trata de um ensaio literário-político em que Lya Luft explora os fundamentos da democracia para expor sua perplexidade ante o panorama do país (Grupo editorial Record, 2021, *on-line*). O livro é dividido em quatro partes: “Amor e dor”, “Os fundamentos”, “A paisagem” e “Sem ilusões”. Embora não sendo perita em política, como ela mesmo se declara, Luft faz duras críticas à crise política brasileira, envolvendo desvios de dinheiro, corrupção, e desabafa ao dizer que:

Toda essa retórica revela a preocupação e, em parte, o cansaço que me assediam ante os vergonhosos fatos que estamos conhecendo, ofendida a ética, equivocada a política, descontroladas as contas públicas, a corrupção e a impunidade desviando fortunas impensáveis que, decentemente aplicadas, nos deixariam entre os países mais avançados (Paisagem Brasileira, 2015, p. 11).

Observamos que, embora escreva ficção, isso não a impediu de revelar sua indignação com a política brasileira. Mesmo ***Paisagem brasileira*** não seja ficção, sua imaginação de ficcionista é ativada ao descrever que devemos lutar o tempo todo para que as coisas no Brasil melhorem, visto que “Guerreiros somos todos nós, os que vivem seu cotidiano sem grandes lances, sem espetáculo nem burburinho.” (Luft, 2020, p. 46).

O livro ***A casa inventada*** foi publicado em 2017 e também se insere no grupo de ensaios, no entanto, a obra mistura romance, ensaio e autoficção. Nesta obra, Lya Luft traça o roteiro para a casa que se quer inventar, projetando, um a um, os cômodos, elementos e detalhes necessários a esta construção: a porta de espiar, o espelho de Pandora, a sala da família, o quarto das crianças, o porão das aflições, o pátio cotidiano, o jardim dos (a)deuses.

A casa inventada é uma metáfora da existência: morada da família e dos afetos, da amizade e dos amores, mas também da dor, das frustrações, dos traumas e até da morte, num entendimento de que tudo deve estar, harmoniosamente, ao abrigo desta casa que inventamos. Metade formada de escolhas; a outra metade, milagres (Grupo Editorial Record, 2021, *on-line*).

Lya Luft, em sua vasta produção, se inseriu no gênero literatura infantil com a publicação inaugural de ***Histórias de bruxa boa***, coleção galerinha, publicado pela Record em 2004. Nessa obra, explora um outro universo: o fantástico mundo do imaginário infantil.

Inspirada em histórias que contou para sua neta Isabela, cria personagens que encantam e divertem crianças e adultos. São cinco histórias inusitadas e divertidas que foram sugestões da própria neta da autora.

O segundo livro infantil é *A volta da bruxa boa*, publicado em 2007. Neste, Luft continua explorando o universo fantástico do mundo imaginário infantil, assim, “o leitor embarca em aventuras deliciosas de gente como nós, gente que muda de casa, namora, vê a família aumentando, sente, ri e também chora.” (Luft, orelha do livro, 2007).

O terceiro livro do gênero é *Criança pensa*, também da coleção galera, Editora Record, publicado em 2009, em parceria com seu filho, Eduardo Luft. Mãe e filho abrem um espaço nesse livro para a filosofia, mostrando a proximidade entre filósofos e crianças, pois ressaltam que criança pensa. Sobre eles, os autores dizem que “pensar com os outros, com os amigos, com os pais, professores e, principalmente, consigo mesmo. É maravilhoso crescer questionando o mundo, fazendo as perguntas essenciais, mesmo que nem sempre encontremos a resposta.” (Luft; Luft, 2009, *on-line*).

As coisas humanas é o último livro de Luft, publicado em 2020 pela editora Record. Por meio da prosa poética, a autora reflete acerca daquilo que discute sobre o que dá título à obra. É um livro que vai desvelando significados: infância e velhice, alegria e terrores, família, solidão e amor, trabalhos e luta, beleza, mistério e morte – tudo o que nos torna seres humanos (Luft, 2020). Talvez, por se tratar de uma produção recente, o livro *Coisas humanas* tem poucos trabalhos críticos sobre ele.

Assim como Umberto Eco passeou por seis bosques, passemos por 31, composto de percursos construídos por Lya Luft. Sua prosa marcadamente introspectiva “delineia labirintos interiores, produzindo narrativas[...], nas quais, o tempo e o espaço que norteiam as personagens são postos em dúvida, o que as coloca como ameaça à manutenção da ordem vigente.” (Tomaz, 2007, p. 12). Portanto, os temas mais profundos, reflexivos e misteriosos do ser humano são tratados em uma linguagem simples, repleta de simbolismo, em que amor, ódio, morte, solidão, desamparo, relações sociais de poder centrados em famílias patriarcais de origem burguesa em que evidencia o psiquismo feminino e o papel da mulher na contemporaneidade.

2.2 Lya Luft e a obra *O quarto fechado*

O quarto fechado constitui-se de uma narrativa densa e impactante, uma vez que Luft elege a morte como princípio organizador da trama a emoldurar a prosa. O título da obra já é uma representação simbólica da finitude humana, sendo a morte um “apartamento trancado do qual

ninguém tem a chave; nem mesmo seu novo morador” (Luft, 2014, p. 16). Outros indicadores da morte são eleitos como símbolos para nomear as três partes da narrativa: “A ilha”, “As águas” e “Thanatos”.

Além disso, há toda uma progressão de acontecimentos que indicam a morte física de personagens, tais como o suicídio de Camilo e a morte do Anjo Rafael, filhos de Renata, personagem central da narrativa. A morte também se prenuncia nas chamadas mortes anímicas, mortes interiores de personagens que vagam desorientados na maré de desejos frustrados, tal como Renata, cuja insatisfação perante a vida origina-se no abandono da carreira de pianista para abraçar as obrigações de mulher casada e mãe de família. Mortes anímicas são também as vivenciadas por Martim, em seu desencontro amoroso com Renata; por Carolina, presa a uma relação viscosa com o irmão; e em Ella, acometida pela morte social. Esta personagem enigmática age sutilmente, mesmo sem atitudes explícitas. Tudo que sabemos dela é contado por outros.

A narrativa inicia com o velório de Camilo e, somente no decorrer da trama é que tomamos conhecimento de que a causa fora suicídio. Diante do filho morto, Renata inicia um doloroso percurso memorialístico em busca de sua identidade. Paiva (2017, p. 25) assevera que essa obra é um enorme relato de incompreensão da morte e do sentimento de infelicidade diante de um casamento monótono, de aparências, uma vez que a saudade da carreira, a incapacidade e o desinteresse pelas coisas domésticas interferiram na relação com Martim. “[...] O casamento fora um erro. Sem forças para mudar outra vez sua vida, Renata começou lentamente a estagnar, como a doente no quarto fechado, em casa de Mamãe.” (Luft, 2014, p. 39-40).

O narrador de *O quarto fechado* é heterodiegético, destoando dos demais romances da autora, cujos narradores são homodiegéticos. Em relação às temáticas dos romances de Luft, há uma preferência pelos mesmos temas, o mesmo perfil de personagens, vivendo os mesmos conflitos. Sobre isso, Schnädelbach (2003), sinaliza que o texto de Lya Luft parece nunca terminar: uma eterna busca, que reenvia a outro texto, que, por sua vez, reenvia a outro, num processo interminável. A explicação para esse fenômeno reside no fato de que,

essa característica do texto se constrói na intenção de trazer à tona os fantasmas das inquietações que assombram os indivíduos perdidos dentro do processo-em-evolução que o homem contemporâneo vem enfrentando, no decurso das transformações sociais, das quais outros valores e atitudes vão surgindo, e novas perspectivas de formas de viver vão-se afirmando (Schnädelbach, 2003, p. 10).

Na produção de Lya Luft, esse processo de recorrência a temáticas também está presente em *O quarto fechado*: a figura feminina aparece diante dos seus conflitos, dentro do espaço

ainda indevassável da instituição familiar patriarcal, onde as relações não cabem mais nos limites por ela estabelecidos. Dessa forma, o universo feminino oprimido e silenciado tem o lar como espaço delimitado nas narrativas de Luft, com mulheres que abordam seu cotidiano, parecendo não haver saída.

Em *O quarto fechado*, Martim representa o universo masculino hegemônico, cuja característica reforça os estereótipos do homem que tem controle, pois este personagem é proprietário de uma grande fazenda e tem o controle familiar, enquanto a protagonista, antes uma consagrada artista, foi orientada desde a infância a viver as emoções que a carreira artística lhe traria.

A condição restrita à mulher continua na obra com a personagem Mamãe, cumpridora apenas das obrigações do lar. Isso revela a repressão sofrida pela personagem quando ela reconhece que “nunca tivera tempo de parar na vida e constatar: envelheci. Numa trilha como a sua, parar era perigoso: os pensamentos se acumulavam; se a represa rebentasse o que saltaria lá de dentro?” (Luft, 2014, p. 100).

A casa que habitam os personagens passa a ser o espaço menos de aconchego e proteção, e mais de angústia, dúvidas e, sobretudo, de sofrimento. Dessa forma, a memória não é constituída apenas por sua relação com o tempo, mas também com o espaço. Halbwachs (2006, p. 157) nos mostra que “as imagens habituais do mundo exterior são partes inseparáveis de nosso eu”, sendo assim, os espaços habitados e os objetos que nele se inserem são constitutivos da subjetividade.

O quarto fechado tem uma vertente memorialista, concentrada no núcleo familiar composto por Renata e Martim, cujas recordações são acionadas por meio de um evento traumático: a morte do filho do casal, análise cumprida pela prática da rememoração tanto de Renata quanto de Martim. Conforme Halbwachs (2006, p. 12), “a rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedades múltiplas em que estamos envolvidos.” Nesse contexto, a memória tem o caráter de selecionar acontecimentos vividos individualmente ou no seio de um grupo, nos mais diversos contextos em que se está inserida.

Desse modo, a obra fortalece um eixo para a concepção evocativa da memória, uma vez que, ao se encontrar ao lado do caixão do filho, várias lembranças de Renata vêm à tona e que parecem surgir como uma consequência dos acontecimentos pretéritos: sua adolescência, que foi dedicada a estudar música; o namoro e casamento com Martim; o nascimento dos filhos, dentre outras. Procurando entender, de certa maneira, a morte do filho, o casal procura se reconstruir amparando-se no passado. Ambos vão, então, tecendo os fatos mais marcantes e dolorosos de suas vidas até àquele momento de intensa tristeza.

Conforme Santos (2022, p. 109), sem memória, o ser humano vive somente o presente, pois a lembrança do passado é condição necessária para o conhecimento de si. Renata “tentara trocar a arte pela vida doméstica, mais cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até então concentrada em si mesma, não conseguia se repartir.” (Luft, 2014, p. 11). A personagem, então, se vê excluída de um mundo que ela não se encaixa.

É a memória que dá identidade ao sujeito e o ajuda na compreensão de si mesmo. Sobre essa condição, Candau (2012, p. 16), afirma que “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada, visto que memória e identidade se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.”

Renata se apega ao quadro de *A Ilha dos Mortos*, de Böcklin, exposto na sala de estar em que o filho dela é velado. A fascinação dela pela obra de arte metaforiza a sua atração pela morte. Esse quadro representa elementos que podemos observar no romance: o silêncio das personagens, a atmosfera de pesadelo que paira sobre cada um dos membros da família, além da imobilidade frente à presença mitológica da morte, que reina soberana e inabalável, sem contar que todos se encontram ilhados em sua própria solidão.

O quadro *A Ilha dos Mortos* pode, ainda, representar simbolicamente essa família como um arquipélago em que cada membro vive não só seu próprio tempo como também através de sua introspecção, a busca pelo espaço em sua ilha, em seu quarto fechado, em meio a um mar profundo de abandono e frustração.

2.3 Recepção crítica da produção literária de Lya Luft

A crítica literária é uma instância legitimadora que contribui para a construção da imagem dos escritores. Diante dos trinta e um livros de Luft, a crítica especializada ou acadêmica tem produzido um material consistente sobre sua produção literária, bem como de sua prática como tradutora, importante para a consolidação da escritora no contexto brasileiro e estrangeiro. Partindo dessas considerações, faremos o levantamento da fortuna crítica dessa que foi chamada de *dama das letras*.

Além disso, encontramos textos nos quais a própria autora se posiciona como crítica de sua literatura. Em muitas de suas obras, especialmente nas orelhas e na apresentação dos livros, Lya Luft frequentemente inclui citações que revelam um olhar crítico sobre sua produção, assim como sobre seu papel como escritora.

Conforme ressalta Bruno (2019), a arte é afetada pelos meios de produção, e que o funcionamento do campo literário está ligado às causalidades históricas, econômicas e sociais. Sabemos que “as mudanças que ocorrem no meio social e o enorme campo que se abriu com as novas tecnologias alterou o curso e a forma como o artista, o público e a crítica passam a se inter-relacionar.” (Bruno, 2019, p. 301). Isso porque o escritor contemporâneo está necessariamente inserido no mercado e sua remuneração é proporcionada pela venda de sua produção e pelas demais atividades correlatas ao seu papel do escritor. O modo de produzir e difundir suas obras interfere no lugar que ele ocupa no campo literário.

Ainda, de acordo com Bruno (2019), o desenvolvimento da indústria cultural e a expansão da cultura de massas nos fins do século XX modificaram a relação da crítica com as produções literárias. Nesse contexto, Tânia Pellegrini (1993) traça um panorama dessa mudança no Brasil ao mostrar que a crítica acadêmica especializada funciona como um mecanismo de seleção e hierarquização da literatura, mais ou menos de acordo com os critérios do já institucionalizado, refugiada por vezes nos suplementos, entre eles os folhetins de cultura e outra forma feita pelas revistas semanais cujo objetivo é fazer pura propaganda dos livros disponíveis.

A crítica não especializada, feita pelas revistas semanais à época e atualmente pela internet, não possui um lugar definido, assumindo, dessa forma, um papel cada vez maior de propaganda, na qual o objetivo se torna pura e simplesmente a divulgação dos últimos lançamentos (Bruno, 2019, p. 306-307). No entanto, “isso não impediu que se produzisse uma visão competente, ao mesmo tempo formativa e informativa.” (Pellegrini, 1993, p. 151). A junção das duas possibilitaria atingir o público médio, propagando as produções literárias que geralmente acabam circulando apenas no âmbito acadêmico (Bruno, 2019).

Conforme evidencia Bruno (2019), o texto acadêmico pode tornar-se incompreensível para o leitor médio, que vai buscar nos blogs e sites informação e material crítico sobre a produção literária difundida pelo mercado, havendo, assim, uma complementação de informações que tornaria possível o entendimento do que a obra sugere, nesse caso, a internet se tornou responsável pela divulgação das obras e pela criação de um canal de comunicação entre autor e público.

O que sugere Pellegrini (1993), é que falta ao campo da crítica brasileira constituir um diálogo com o novo tipo de público que se forma na contemporaneidade, aproximando a produção intelectual desse público. É possível afirmar que, ainda assim, a produção analítica das universidades é tida como referência de qualidade, possuindo papel fundamental na legitimação do produto cultural (Bruno, 2019).

Determinadas apreciações a respeito da escritora Lya Luft são sempre feitas apresentando a escritora como tendo sido criada em uma cidade de cultura alemã, como uma das maiores em venda de livros e tradutora de grandes escritores, depois é que falam da obra. Fugindo a esse viés, segue o texto de uma entrevista que Luft concedeu a Marina Colasanti.

Quando ela chegou e me foi apresentada naquele bar ao ar livre, em Porto Alegre, nenhuma de nós pensou que fosse mais do que apenas um encontro formal entre duas escritoras. Mas aí me deu seu livro, *As parceiras*. E já tínhamos um bom ponto de partida. *Parceiras* fomos ficando ao longo dos anos de profissão, de confidências, de mesas-redondas e congressos. O olhar da romancista, que se poussa cortante sobre suas personagens, lancetando segredos, dissecando desencontros, procurando nos escuros de sótãos e porões as pegadas das criaturas que rastejam (Entrevista a Marina Colasanti, 2011, *On-line*)

A crítica faz pouca referência às obras poéticas de Lya Luft *Canções de Limiar* (1964), *Flauta Doce-tema e variações* (1972), *Matéria do Cotidiano* (1978), no mais são apenas citadas com informações sobre o percurso literário da autora, sem aprofundamento.

O lugar no campo literário conquistado por Lya Luft, além de imediato, é naturalizado por Antônio Carlos Villaça ao afirmar que “a novela da gaúcha Lya Luft, *As parceiras*, é de fato uma revelação literária. Se me perguntassem qual o acontecimento intelectual deste ano que mais me impressionou, eu diria sem receio que foi a estreia de Lya na ficção” (Luft, 1990, orelha do livro). *As parceiras*, foi apontada pela crítica como uma das mais importantes revelações da nova literatura brasileira. Temos aí um juízo de valor que vai se tornando referência tanto para a crítica especializada quanto para a não especializada. Traduzida para diversas línguas, a imagem da escritora de sucesso internacional sugere um abarcamento bem maior em suas informações biográficas.

Os romances *A Asa Esquerda do Anjo* (1981), *Reunião de Família* (1982), incluindo *As parceiras*, são considerados pela crítica como a “trilogia da família”. Sobre esses livros, Nely Novaes Coelho assevera que,

[...] a matéria ficcional dessa trilogia se identifica com uma das tendências mais férteis da ficção moderna: a que registra as relações humanas, presas às aparências, inofensiva e rotineira do cotidiano, para depois ir rompendo sua superfície tranquila e, lá no fundo oculto, tocar as paixões ou pulsações secretas que revelam a duplicidade da vida vivida e/ou a mutilação interior dos seres que a vivem. (Coelho, 1993, p. 231).

Coelho (1993), inclui Lya Luft na lista das mais importantes autoras da literatura brasileira ao lado de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nérida Piñon, dentre outras:

“Luft define a problemática de seus romances e com eles se inclui entre as escritoras [...] que escavam feminina do ponto de vista da mulher e que, ultrapassando os limites do convencional, dão-lhe uma dimensão abrangente: a da condição humana.” (Coelho, 1993, p. 231).

Que Lya Luft representa o caráter literário em sua escrita é fato comprovado pela crítica, nesse sentido, Maria Osana de Medeiros Costa afirma:

A obra de Lya Luft é hoje um ponto de referência nos estudos da literatura feminina, pelo que representa de questionamento da condição feminina. [...] pela afinidade com a sondagem introspectiva, com o questionamento da condição feminina e com a linguagem como o elemento gerador, como matéria prima. (Costa, 1996, p. 15).

Seguindo o sucesso dos primeiros romances, Lya Luft escreveu e publicou ao todo nove romances. Elódia Xavier utiliza a seguinte lógica sobre suas obras ao dizer que as publicações dos seus cinco primeiros romances são da década de 80, tendo os dois restantes vindo à luz em 1994 e 1999, enquanto que os textos de reflexão, como alguns estudiosos decidiram chamá-los assim, são, de forma geral, posteriores, sendo estes *O rio do meio*, *Secreta Mirada* e *Histórias do Tempo*. Por isso, Elódia Xavier diz que, a criação precede a reflexão, isto é, “as inquietações e indagações presentes nos textos ficcionais vão ser respondidas e, até mesmo, solucionadas nos textos de reflexão.” (Xavier, 2001, p. 124). A própria Lya Luft diz que “Fazer ficções é, para mim, vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo, misturados com minha imagem refletida na superfície.” (Luft, 1996, p. 13).

Assim, a crítica especializada chama a atenção para o teor intimista de suas obras e também para a representação do cotidiano. Esses dois aspectos estão inter-relacionados e configuram um estilo próprio e diversificado: “São múltiplos olhares, (a) firmados em uma escrita que se faz de diferentes modos, que dão consistência ao caráter do estilo que procuro realçar, na obra de Lya Luft (Barroca, 2011, p. 106). Segundo essa pesquisadora, isso se deve aos inúmeros tons que se configuram como um estilo, uma marca, um modo de escrita. Esse estilo está intrínseco na trajetória da escrita de Luft desde o primeiro livro até a última produção.

A legitimação da escrita de Lya Luft pela crítica especializada teve como consequência os vários prêmios que a autora recebeu, como, por exemplo, Alfonsina Storni de poesia, em Buenos Aires, em 1980; Érico Veríssimo, da Assembleia do Rio Grande do Sul, pelo conjunto de sua obra, em 1984; da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), pela melhor obra de ficção de 1996, o livro *O Rio do Meio*. Como tradutora, recebeu o prêmio União Latina de melhor tradução técnica e científica, pela tradução de *Lete: arte e crítica do esquecimento*, de

Harald Weinrich; Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras (ABL), na categoria de ficção, romance, teatro e conto, pela obra *O Tigre na Sombra*.

O trânsito de Lya Lyft entre acadêmicos e autores como Antonio Carlos Villaça, Antônio Houaiss, Guilhermino César, José Onofre Veiga, Nélida Piñon, Marina Colassanti, dentre outros, também contribuiu para a legitimação de sua obra. Certamente, essas relações com o meio acadêmico constituem como estratégias de profissionalização que foi necessária e eficaz para impulsionar a difusão e a comercialização de suas obras.

3 MEMÓRIA, MORTE E MELANCOLIA: DESIGNAÇÕES TEÓRICAS

A memória em *O quarto fechado*, de Lya Luft, emerge como uma intrínseca tapeçaria entrelaçada com o tema da morte, que se manifesta tanto em seu aspecto física quanto social. Nessa obra, a memória não é apenas um reflexo do passado, mas uma força vital que permeia a narrativa, revelando as profundezas da experiência humana. O desequilíbrio comportamental enfrentado pelo sujeito melancólico é explorado de maneira magistral, revelando camadas de tristeza e angústia que ecoam por entre os corredores do espaço narrativo.

Em casos mais acentuados, essa tristeza profunda pode desembocar em um abismo emocional tão profundo que a própria morte se torna uma possibilidade tangível. Dessa forma, Lya Luft transcende a mera representação da memória como um arquivo do passado, adentrando os recônditos da psique humana e explorando os limites tênues entre a vida e a morte, entre a lembrança e o esquecimento.

O espaço é outro tema que perpassa também a obra em análise, visto que os espaços tanto para personagens fictícios quanto para personagens reais são carregados de valores mutáveis. Os espaços privados, especificamente os aposentos, no romance, traduz o espírito do ocupante, onde suas particularidades são reveladas não somente pela disposição do mobiliário, mas pelas formas e cores, dentre outros elementos observados. Portanto, destacaremos nessa seção discussões, reflexões e diálogos entre diversos estudiosos no que concerne à memória, espaço, melancolia e morte nas relações humanas ao longo do processo histórico.

3.1 Reflexões sobre memória

O ser humano é um ser social e está em constante transformação, isso porque ele vive e estabelece suas relações com os grupos nos quais está inserido. Sendo assim, as representações de si e do mundo são mediadas pelas relações e pelos processos memorialísticos. No entanto, alguns questionamentos se impõem: existem lembranças puramente individuais, ou elas são plenamente dependentes do outro? A memória é totalmente pura ou sofre influência dos outros e dos impactos do presente? Certamente, nesse capítulo, procuraremos respondê-los a partir de estudos sobre as concepções da memória. Dada a complexidade do tema, articularemos diferentes conceitos da Antropologia, da Filosofia, da História, da Sociologia, entre outras.

O tema da memória aparece, de certo modo, recorrente em narrativas literárias, muitas vezes representado por imagens simbólicas que perpassam conflitos que engendram os enredos.

No romance em análise, o passado é ficcionalizado a partir da ótica de um casal que tenta entender os desdobramentos de suas vidas diante de uma tragédia familiar.

A memória envolve uma série de atividades humanas, visto que, lembramos do que aconteceu no dia anterior, ou em certo dia mais distante; de como realizar certas atividades; de estórias que despertam sentimentos e de muitas outras situações que poderíamos enumerar. Dependendo dos impactos sobre nós, a lembrança pode ser muito prazerosa ou não, é o caso da obra em análise cujo processo de rememoração não se dar de forma prazerosa, primeiro porque a motivação de reativar a memória teve início em um velório em que o casal protagonista, Renata e Martim sofrem pela perda de seu filho que cometeu suicídio, trazendo a eles vários sentimentos, inclusive o de culpa.

No século XX surgiu algumas formas de pensamento sobre a memória, significando que o conceito de memória passou a ser definido como um fenômeno social na medida em que as relações entre os indivíduos são estabelecidas pelas formas em que os mesmos interagem entre si através dos aspectos socioculturais, como, por exemplo, nos ambientes: familiar, profissional, político, religioso, dentre outros. Tais circunstâncias são fundamentais na construção das memórias e, conseqüentemente, da história destes indivíduos.

E, é nessa perspectiva que abordaremos Maurice Halbwachs (2006), tendo em vista que esse sociólogo voltou os seus estudos da memória para a área das Ciências Sociais. Sendo, portanto, as relações entre sociedade e memória o centro do pensamento desse sociólogo, que, na década de 1920, lança o livro *Les cadres sociaux de la mémoire (Os quadros sociais da memória)*, instituindo um novo objeto de pesquisa para a sociologia. Assim, utilizaremos este como um dos teóricos básicos para associar seus estudos a obra em estudo, uma vez que a citada obra tem um caráter memorialista, tendo como aspecto sociocultural o ambiente familiar.

Destacamos que Halbwachs foi um dos primeiros a contrapor-se à ideia da memória enquanto fenômeno eminentemente individual, biológico, dominante nas várias pesquisas, até então, realizadas. Ele analisou, de maneira sistemática, o caráter social da memória, com influência fundamental da obra do sociólogo francês Émile Durkheim, que, ao lado de Weber e Marx, é apontado como um dos fundadores da sociologia, sendo responsável, também, pela constituição do funcionalismo, uma das matrizes fundamentais da disciplina.

A *memória coletiva* (2006), de Halbwachs, é uma obra fundamental, lançada postumamente na década de 1950, de caráter ensaístico. A obra discorre, logo no primeiro capítulo, sobre as duas principais categorias da memória: a memória individual, quando pontua que “O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso.” (Halbwachs, 2006, p. 28) e a memória coletiva - “É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos que

podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências.” (p. 28). Assim, na concepção de Halbwachs, a memória pode ser entendida como uma reconstrução do passado realizada com o auxílio dos membros do grupo.

Desse modo, somente a reconstituição dos fatos do passado não chegam a ser suficiente para a conformação de uma lembrança. Ele nos diz que essa reconstrução só funciona a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros “porque elas estão sempre passando destes para aquele, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo.” (Halbwachs, 2006, p. 39).

No entanto, esse sociólogo não descarta a presença do indivíduo como relevante para o pensamento social. Conforme ele, cada pessoa traz em si uma forma particular de inserção nos diversos meios em que atua. Apesar de o homem só poder ter memória de seu passado enquanto ser social, cada homem traz em si uma forma particular de inserção nos diversos meios em que atua. O teórico salienta que cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva e esse ponto de vista varia de acordo com o lugar social que é ocupado; e este lugar, por sua vez, muda em função das relações que se tem com outros meios sociais.

Assim, sobre a relação entre memória coletiva e individual, e da ação da primeira sobre a segunda, o sociólogo destaca o fator individual como essencial, pois “Tanto pode parecer evidente que há, em todo ato de memória, um elemento específico que é a existência mesma de consciência individual capaz de se bastar.” (Halbwachs, 2006, p. 81). No entanto, segundo esse sociólogo toda a memória pertencente a um grupo é histórica, particularmente quando são lembradas por todos aqueles que presenciaram um determinado acontecimento. Além do mais, ele deixa claro que a memória é vida, isto é, memória não é a História aprendida, mas é aquilo que vivenciamos. Pois,

[...] No começo, a lembrança estava muito dentro da borda, agarrada nas ervas das margens. Da mesma forma, as correntes de pensamento social atravessam o espírito da criança, mas somente com o tempo arrastaria consigo tudo o que lhes pertencem (Halbwachs. 2006, p. 82).

No sentido que foi exposto, Renata revive o momento enquanto criança onde vivia com seus pais, lembranças que de certo modo, nos parece individual, mas que existia um contexto familiar para apoiá-la uma vez que, “O quadro era uma das recordações da vida antiga de Renata, [...] Fora uma menina solitária, uma adolescente quieta; não que fosse triste; porém

disciplina e solidão isolavam sua vida.” (Luft, 2014, p. 18). Percebemos uma lembrança individual, mas ancorada em uma coletividade, visto existir um contexto familiar.

Assim, quando nossas lembranças entram em choque com as lembranças de outros sujeitos, nós às incorporamos e lhes damos novos significados. Então, nós herdamos e adaptamos essas vivências, enriquecendo-as ou arruinando-as. Pois, ao erguer uma passagem entre passado e presente, a história fortalece a compreensão do tempo continuamente, porém, o que promove verdadeiramente essa continuidade é a memória coletiva por não reter “do passado senão o que ainda está vivo ou é incapaz de viver na consciência do grupo que o mantém.” (Halbwachs, 2006, p. 102). Portanto, podemos dizer que na memória há uma coexistência do passado e do presente. Sendo assim, cabe explicar que essa lembrança de Renata se dar por meio de sua rememoração no presente no momento do velório.

Corroborando com Halbwachs, a obra de Michel Pollak realiza um diálogo bem sucedido entre outras áreas, como a Sociologia, sendo ele outro importante estudioso sobre memória no campo das Ciências Sociais. Embora o primeiro tenha iniciado a reflexão sobre a memória entre as décadas de 1920 e 1940, somente nos anos 1970 e 1980 há uma revalorização de sua obra, efetivando-se como um campo sólido de estudos sobre o tema.

Pollak se tornou conhecido no Brasil a partir da divulgação de dois artigos: “Memória e identidade social” (1992) e “Memória, esquecimento, silêncio” (1989). Ele inova em sua abordagem sociológica da memória, no entanto, ele segue os mesmos postulados de Maurice Halbwachs, uma vez que, esse sociólogo o influenciou em muitas formas. Sendo assim, podemos apontar que ambos concordam em diversos pontos sobre as definições de memória? Sim, pois no geral, tanto Pollak como Halbwachs veem a memória como um fenômeno coletivo, definindo-a como uma construção social. O primeiro afirma que a memória é uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar.” (Pollak, 1989, p. 9). Comum a essa definição o segundo afirma que a memória pode ser entendida como uma reconstrução do passado com a ajuda de dados de empréstimo ao presente.” (Halbwachs, 2006, p. 91).

Mesmo tendo Halbwachs como referência em sua obra, e sem desconsiderar a relação dialética entre indivíduo e sociedade, Ecléa Bosi assevera a primazia do individual sobre o coletivo, assinalando a possibilidade de um evento ocorrido coletivamente no passado assumir relevância para somente uma das pessoas do grupo que o vivenciou, sendo assim, ela se posiciona ao dizer que, “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.” (Bosi, 1994, p. 411).

Nesse contexto, notamos que, mesmo sendo o único romance de voz narrativa heterodiegética, *O quarto fechado*, encontramos expressões que individualizam a memória de determinada personagem, evidenciando que aqueles fatos lembrados a ela pertencem de forma exclusiva e entranhada: “O quadro era uma das recordações da vida antiga de Renata, uma existência sossegada, fechada no grande aposento claro da música.” (Luft 2014, p. 18). Em outro momento desse mesmo romance, a memória é de tal modo focalizada na perspectiva de Camilo, que o narrador mescla as vozes heterodiegéticas e autodiegéticas num mesmo trecho, transitando entre sua voz e a voz da personagem em questão, expressa em discurso indireto livre:

Toda a beleza, a ternura, o amor iam-se misturando numa nuvem, imprecisa noção de felicidade possível. Na memória de Camilo o rosto da criança morta se desfez, nem um perfume sobrou, um gesto. Tudo fora transferido para aquele espaço maior de atração: na Morte estão as coisas mais belas, que um dia serão minhas (Luft, 2014, p. 22).

Observamos que no velório da criança, amiguinho de Camilo, certamente tinha várias pessoas, inclusive Renata, sua mãe, mesmo existindo a memória coletiva, está não se sobrepõe a memória de Camilo, apenas respalda. No entanto, imagens da memória coletiva também pontilham a obra em análise, visto que há episódios em que a protagonista lembra uma condição ou um fato que o irmana a todo um grupo. Na maioria desses casos, a memória assume papel nitidamente político, ao denunciar ideologias e condutas de vida pautadas no preconceito, na exclusão ou no autoritarismo.

A exemplo disso, temos as considerações de Renata de que a capacidade maior de esquecer é prerrogativa das crianças, que esquecem rápido, muito provavelmente porque, contando com mais tempo para viver, distanciam-se mais facilmente dos fatos dolorosos e os esquecem substituindo-os por novas experiências. Portanto ao fazer alusão à rápida memória dos filhos, Renata aponta, na verdade, à memória das crianças coletivamente:

Então o amigo morrerá. Uma breve enfermidade e fora-se aquele que, dias atrás, se debruçara sobre o mesmo livro com Camilo. Carolina ao lado sentia: ele respira só o ar que vem das narinas do outro. [...] Depois da morte, Renata ficara tranquila. Nessa idade, esqueciam depressa (Luft, 2014, p. 22).

À luz de pressupostos teóricos dessa natureza, exemplificamos momentos na obra em análise em que o agente da memória se apresenta como indivíduo e aqueles em que ele se apresenta como grupo. Assim, percebemos os mecanismos através dos quais a narrativa

contempla a memória individual ou coletivamente e os efeitos de sentido advindos de cada um desses procedimentos.

Na sequência dos postulados dos dois sociólogos, reiteramos que por ser uma construção, a memória envolve um processo de escolha, sendo parcial e seletiva. Uma divergência entre os dois teóricos reside no fato de que Halbwachs insinua, mas Pollak acentua a seletividade de toda memória, bem como seu processo de negociação para conciliar a memória coletiva e as memórias individuais.

Na visão de Halbwachs, o caráter coletivo da memória é suficiente para dizer tudo aquilo que ela é, no entanto, na perspectiva de Pollak, isso não acontece, pois ele defende, sim, que a memória é coletiva, tendo uma dimensão social, sendo parcialmente herdada pelos sujeitos. Entretanto, o indivíduo também tem suas lembranças, mesmo que o social se defina, às vezes, em oposição ao individual. Nesse contexto, podemos afirmar que Renata e Martim têm sim suas memórias individuais e as resgatam em determinado momento, embora suas reflexões, suas impressões pessoais ao abordá-la acontecem sempre dentro de um contexto coletivo.

Portanto, tanto Pollak quanto Halbwachs enfatizam que o indivíduo desempenha um papel ativo na formação e no acesso às memórias. Eles destacam que, mesmo enquanto parte de um grupo, o indivíduo contribui ativamente para a construção das recordações compartilhadas, pois como observado por Pollak (1992, p. 45), os processos de construção podem ocorrer tanto de forma consciente quanto inconsciente em nível individual.

Pelos postulados de Pollak, compreendemos que a memória tem o caráter de selecionar acontecimentos vividos individualmente ou no seio de um grupo nos mais diversos contextos em que se está inserida, uma vez que, as recordações que emergem são escolhidas, de alguma forma, pela memória, pois o cérebro não teria capacidade suficiente de internalizar todos os episódios passados ocorridos na vida do sujeito que lembra. Nesse sentido, é possível perceber na obra em estudo que o casal protagonista, Renata e Martim escolheram, isto é, selecionaram por meio da sua memória os acontecimentos vividos e que de alguma forma contribuiriam para colaborar com os processos emocionais vividos no momento da evocação.

Em seu artigo intitulado *Memória e identidade social* (1992), Pollak aponta três elementos constitutivos da memória, quais sejam: os acontecimentos vividos pessoalmente e os “vividos por tabela”; pessoas e personagens e, por fim, lugares. Para o autor, “a memória, então, se estrutura em torno desses três aspectos, com os quais o sujeito pode ter entrado em contato direta ou indiretamente.” (Pollak, 1992, p. 3). Isso equivale dizer que ocorre a partir do pertencimento do indivíduo a um determinado grupo, pois as personagens que integram as

lembranças de alguém podem efetivamente ter feito parte do seu círculo de convívio, ou podem apenas ter se tornado conhecidas devido a sua relevância como figuras públicas.

Outro aspecto importante, conferido por Pollak (1992), diz respeito ao caráter da memória como texto ao se referir que “a memória é constituída por pessoas, personagens.” (Pollak, 1992, p. 2). Considerando que a construção memorialística se dá tanto consciente quanto inconscientemente, nomes ou personagens no decorrer do relato acabam se repetindo, alterados ou sendo apagados, sem que se perceba, como elemento caracterizador das narrativas memorialistas que se firma na estruturação das memórias sobre a forma como os fatos são linearizados. Sobre isso, Pollak (1992) assevera que cada aspecto trazido à tona, os elementos ocultados e a forma cronológica escolhida pelo autor, consistem na tentativa de dar coerência à história. Segundo o autor, as preocupações simultâneas ao ato de rememoração determinam o trabalho de organização da narrativa. Dessa forma, a estruturação é um elemento fundamental na interpretação das problemáticas explícitas e implícitas apresentadas por quem narra.

Por outro lado, Halbwachs (2006), também se refere a alguns aspectos que sustentam a memória. Entende o tempo e o espaço como “localizadores” das lembranças: “Quando nos lembramos [...] há um contexto de dados temporais a que esta lembrança está ligada de alguma forma” (Halbwachs, 2006, p. 124). É isso que possibilita que a lembrança tome forma, se complete e ressurja no presente. Os estudos sobre memórias e identidade também permeiam o pensamento de Pollak. Ele afirma que essa relação se constrói por meio das bases historiográficas que reconstituem o seu passado na atualidade. Assim, o autor referencia que,

Podemos portando dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (Pollak, 1992, p. 5, grifo do autor).

Pollak completa seu posicionamento ao sugerir que, “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e de grupo.” (Pollak, 1992, p. 3). No entanto, reconhecendo o caráter problemático de uma memória coletiva, Pollak propõe que, em vez de se lidar com os fatos sociais como coisas, se analisem “*como os fatos sociais tornam-se coisas, como e por quem são solidificados e dotados de duração e estabilidade.*” (Pollak, 1992, p. 3). Para ele, a memória, “essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar”, se integra em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades, como partidos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc.

A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (Pollak, 1992, p. 09). Para esse sociólogo, a memória coletiva resguarda uma série de funções positivas, afinal, é através dela que se reforça a coesão social, que se dá “[...] não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo”, formando assim uma “comunidade afetiva.” (Pollak, 1992, p. 3).

Dentre essas comunidades afetivas, destacamos a família, posto que a obra analisada possui em seu núcleo uma família em conflito. Essa como um espaço sociocultural significa também compreendê-la como espaço de construção de memória. Haja vista que, de acordo com Liberati (2009, p. 120), a família é o agente socializador por excelência do ser humano. E ainda, “a ausência da família, a carência de amor e de afeto comprometem o desenvolvimento da criança e do adolescente (...)”, pois é dentro dessa instituição social que as primeiras concepções sobre o mundo e, principalmente, sobre a identidade do sujeito surgem, isso nos faz pensar nos adolescentes Camilo e Carolina de *O quarto fechado*, que, por suas carências não são compreendidos pela família a tal ponto que chegam a um fim trágico.

Halbwachs (2006), se posiciona sobre a importância dos testemunhos para a formação e permanência das lembranças, visto que, na formação da memória individual sobressai o papel dos laços de convivência que estabelecemos com os membros dos diversos grupos que fazem parte do nosso dia a dia e da nossa trajetória e, que permitem, o contínuo confronto entre nossas lembranças e a dos outros. O sociólogo também afirma que se o grupo se dissolve e se já não temos com quem partilhar nossas lembranças, o quadro vivido se esmaece e as imagens tornam-se efêmera. Com isso, as lembranças vão sendo construídas e reiteradas nos distintos ambientes nos quais as pessoas se relacionam.

A importância da família como referência fundamental para a reconstrução do passado advém do fato de esse grupo social ser, ao mesmo tempo, motivo de recordações dos membros e insere-se no espaço em que essas recordações podem ser avivadas. Depreendemos que, em uma retrospectiva da vida familiar, depende da posição atual de quem relembra os fatos na família, normalmente os estudos da representação da família são iniciados pelos avós, uma vez que isso traz, de início, um alargamento do universo familiar. No caso de *O quarto fechado*, quem rememora os fatos é o casal Renata e Martim, reavivados a partir do suicídio do filho e dos elementos que compõem o espaço em que se encontram, a casa da família. Desse modo, os objetos dispostos no espaço são gatilhos na reativação da memória. No caso de Renata, além do suicídio do filho, objetos como um quadro, um piano, uma escada, a morte de um garoto, são gatilhos para reativar sua memória. Enquanto que, para Martim, o gatilho comum com a

Renata é também o suicídio do filho e a escada, onde aconteceu a morte do filho Rafael, tendo como outros uma fazenda, um cavalo, uma cerca, um quarto fechado.

Destacamos que tanto Halbwachs quanto Pollak em seus estudos da memória insere o caráter de identidade como fundamental para conceituá-la como algo a ser conquistado, construído. Logo, a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje mediante vários sentimentos, seja de alegria ou tristeza. É o que ocorre em *O quarto fechado* essa busca em resgatar ou constituir a identidade feita pelas personagens é feita pelo sentimento de tristeza de dor, pois ao rememorar suas vivências verificaram que foram perdedores passivos nessa tarefa.

Nesse contexto, enquanto geradora da identidade, a memória pode ser vislumbrada como sendo participante de sua construção, uma vez que, a própria identidade social realiza certas seleções da memória e, ainda, dá forma às predisposições que vão conduzir o indivíduo a incorporar alguns aspectos particulares do passado. Compreendemos, portanto, a devida importância da memória como um fator historiográfico por meio das vivências entre os grupos sociais e reconstruções dos fatos que influenciaram e se consolidam.

Nessa perspectiva. Ele assevera que “a memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade.” (Candau, 2012, p. 18), e também se dedicar aos mapeamentos de conceitos e questões ontológicas fundamentais do campo da memória e se recusando a aceitar de forma acrítica as “fórmulas consagradas” pelas abordagens “holistas” das noções de memória e identidade coletiva.

Esse antropólogo francês considera que “as ideologias que prevalecem nas memórias migrantes jogam com as fronteiras da alteridade para produzir, pela distinção, as identidades sociais.” (2012, p. 17). Ele declara que:

a memória é acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo: a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um estar aqui que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele (Candau, 2012, p. 9).

Assim, a memória é fundamental no entrelaçamento do passado, presente e futuro, resultando na formação da identidade, visto que a memória habita no panorama vital, servindo como apoio para configuração existencial. É considerada o fio condutor das relações sociais e afetivas. Assim, na primeira parte do romance Renata rememora sobre a luta dos gêmeos para

tornar-se um só, no entanto, para o pai tudo não passava de capricho e esquisitice provinda, na sua opinião, da frouxa educação que a mãe lhes dava, mas isso de nada adiantava, pois

Camilo e Carolina fingiam obedecer por algumas horas, dias; iam em cantos separados da casa, dormiam em seus dois quartos, pareciam procurar outras amizades. Mas todos sabiam: era só aparência, era provisório. Os dois como bonecos aos quais alguém fosse entrançando juntos os cabelos, amarrando uns nos outros braços e pernas, e roupas, de modo que o menor movimento de um resultaria em movimento do outro. [...] Promessas e castigos, os gritos de Martim, que se descontrolava; encontros com psicólogos, professores; tudo em vão. Apartados, Camilo e Carolina iam perdendo o pouco viço: esvaziavam-se como cascas de frutos (Luft, 2014, p. 25).

Nesse trecho fica expressa o alto grau de proximidade e semelhança de identidade entre os gêmeos, apenas entre eles, pois eram muitos ligados um no outro. O pai é quem fazia se distanciarem, fato acontecido por pouco tempo, uma vez que não podia viver longe um do outro, tanto que após sua morte todos se perguntavam o que seria dela “Mas agora a Morte desferira seu bote, romperá esse círculo ao meio, e ninguém sabia o que seria de Carolina.” (Luft, 2014, p. 23). Não havia, portanto, conexão entre eles e seus pais. Sendo assim, o grupo nega a eles uma identidade de pertencimento ao grupo familiar, pois estranhos que são não há espaço nem compreensão nesse meio, a mãe era passiva demais para interferir, enquanto o pai agia pela imposição, pela autoridade.

Renata é outra personagem que, ao perder sua arte, sente que perdeu também sua identidade, visto que, largando a carreira, parecia ter perdido a capacidade de se manter íntegra. [...] Tornara-se uma mulher triste; os filhos apenas prosseguiram numa busca que ela já não tinha condições de realizar.” (Luft, 2014, p. 25). Todo esse trabalho de separar os gêmeos, como também pela falta de amor e compreensão para com seus gostos, gravam-se nas suas memórias, formando sua identidade de crianças excluídas que reverbera na vida ao iniciar a fase adulta. Diversos julgamentos reafirmam a exclusão identitária desses gêmeos, como por exemplo, o modo como Rafael, seu irmão foi bem recebido e amado pelos pais, mesmo os momentos com Mamãe era algo encenado para encobrir a pouca atenção dos pais.

Já Renata molda suas memórias e sua identidade a partir dos acontecimentos da infância, juventude e principalmente o que aconteceu após o casamento, que se tornam reminiscências dolorosas e lhe acompanham sempre. Estas lembranças dizem respeito, principalmente, a incompatibilidade identitária de não se sentir parte do grupo, uma vez que a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, “é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.” (Candau, 2012,

p.16). Logo, “é a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade.” (Candau, 2012, p.16).

Candau (2012), em uma abordagem antropológica, estabelece uma classificação taxiológica de sua dimensão individual da memória em três níveis, diferenciando o que chama de memórias fortes e fracas. Os níveis dessa memória são os seguintes: A memória de baixo nível ou protomemória, que constitui “os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade.” (Candau, 2012, p. 22).

O segundo tipo é a memória propriamente dita ou de alto nível. É, essencialmente, a memória de recordação ou reconhecimento. Trata-se da “evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédia que incorpora vivências, saberes, crenças, sentimentos e sensações.” (Candau, 2012, p. 23).

O terceiro tipo é a metamemória, sendo essa a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, ou algo como uma memória reivindicada. É, na verdade, aquilo que se fala sobre a memória e a ligação entre o indivíduo e seu passado, como uma memória reivindicada, ostensiva.

Com essa classificação, Candau (2012), propõe que as duas primeiras memórias, a protomemória e a memória propriamente dita, constituem faculdades individuais, por conseguinte, não podem ser compartilhadas. Para o antropólogo, só a terceira memória, a metamemória, se refere à coletiva, que pode ser compartilhada, pois se adequa a um conjunto de representações. Nesse sentido, o estudioso afirma que a representação é entendida como “uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros do grupo.” (Candau, 2012, p. 24). Acrescenta ele que,

[...] as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de **traços culturais** [...], mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto, circunstâncias, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de **visões de mundo** identitárias ou étnicas (Candau, 2012, p. 27, grifos do autor).

Na distinção entre memória forte e fraca, ele define a primeira, como uma “memória massiva, coerente, compacta e profunda.” (Candau, 2012, p. 44), sendo ela a que organiza o sentido, pois é essa memória que estrutura a identidade. Esse tipo de memória é imposto aos membros do grupo.

Já a segunda, isto é, a memória fraca, por sua vez, não possui contornos definidos, sendo difusa e superficial e, por isso, dificilmente é compartilhada. Segundo Candau (2012), esse tipo de memória corre o risco de ser desorganizadora de sentido e contribuir para a desestruturação de um grupo. No entanto, é possível questionar se as memórias fortes também não poderiam desorganizar sentidos na medida em que limitam a pluralidade de lembranças. De modo semelhante a Candau, na ótica de Ivan Izquierdo, em *Memória* (2018), temos a seguinte assertiva:

O conjunto das memórias de cada um determina aquilo que se denomina personalidade ou forma de ser. Um humano ou animal criado no medo será mais cuidadoso, introvertido, lutador ou ressentido, dependendo de suas lembranças específicas mais do que suas propriedades congênitas. Nem sequer as memórias dos seres clonados (os gêmeos univitelinos) são iguais. As experiências de vida de cada um são diferentes (Izquierdo, 2018, p. 2).

Com base no fragmento mencionado acima, podemos afirmar que a memória é o fio condutor do romance, pois mesmo quando o foco da narrativa não é exatamente a memória dos protagonistas, há uma discussão das possibilidades e da natureza da memória como um todo, uma vez que as referências, as lembranças, as impressões de Renata, como dos demais personagens são únicas, pois cada um faz uso de suas memórias individuais, mas apoiadas e reafirmadas pela memória coletiva. Isso porque a memória capta e conserva as experiências por meio do processo interacional, sendo a identidade construída por meio dos processos históricos que define as referências. É preciso revolver o passado para a constituição do ser, diante de si e do outro. Esse é o ponto que liga a identidade à memória e torna possível a afirmação de Candau (2012) de que “a memória é a identidade em ação.”

Seguindo esse viés, Izquierdo (2018, p. 23), pontua que “Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal, sou quem sou, porque me lembro quem sou”. Isso se deve ao fato de que a memória é capaz de conservar o passado através de representações, mas essas são diferentes de acordo com as experiências e vivências de cada um.

Assim como Candau (2012), Izquierdo (2018), esboça uma classificação conforme organização e nomenclatura mais aceita atualmente sobre os tipos de memória. A memória breve e fugaz, que denomina de memória de trabalho, memória operacional ou memória imediata, serve para “gerenciar a realidade.”

De acordo com a duração estabelecida pelo tempo transcorrido entre sua aquisição e o tempo em que é trazida de volta ao ser lembrada, a memória pode ser de curta, longa duração ou remotas. As de curta duração são as memórias explícitas, que podem ser memória imediata

e, conforme Izquierdo (2018), dura entre 1 e 6 horas, tempo necessário para que as memórias de longa duração se consolidem. As memórias de longa duração duram muitos meses ou anos e costumam ser denominadas memórias remotas. Como característica básica desse tipo de memória, Izquierdo (2018), informa que elas não ficam estabelecidas em sua forma estável ou permanente imediatamente depois de sua aquisição, ela precisa passar por um processo que se chama consolidação.

As memórias, de acordo com seu conteúdo, referem-se à organização das informações hierarquicamente estruturadas em relação ao momento, ao local e ao contexto onde foram adquiridas. Assim, consoante Izquierdo (2018), elas podem ser: declarativas e procedurais. As primeiras são aquelas que registram fatos, eventos ou conhecimentos. São chamadas de declarativas porque os seres humanos podem declarar que existem e descrever como adquiri-las. Nesse sentido, elas podem ser episódica ou semântica. As segundas são aquelas de capacidades ou habilidades motoras e/ou sensoriais e que comumente chamamos de “hábitos” (Izquierdo, 2018). Esta envolve habilidades, como andar de bicicleta, nadar, saltar, soletrar, tocar em um teclado, etc. Nesse sentido, para demonstrar esse tipo de memória, é necessário executá-las.

Diante das reflexões, entende-se a memória como o mecanismo para construir o passado no presente, pois, a cada evocação do passado, o presente toma novas cores de acordo com o momento atual. Nesse ponto, a memória absorve o significado no presente, no momento mesmo da rememoração, sendo assim, ela está sujeita a reavaliações e o significado atribuído a um evento passado pode ser alterado a cada rememoração. Na obra *O quarto fechado*, a memória capaz de perpetuar o que foi amado adquire contornos de verdadeira obsessão. Renata, pianista de sucesso, limitada à condição de ineficaz esposa e mãe de família, conserva, por via da memória, o prazer da antiga carreira e essa obstinação se mostra tão evidente a ponto de ser relatada pelo olhar de outra personagem, o marido. No momento em que é velado o corpo do filho suicida, Martim se entrega à seguinte reflexão:

Mesmo naquela noite trágica, não reagia como uma mulher normal. Nem chorava muito, o tempo todo olhando o maldito quadro, que ele devia ter mandado tirar dali. Ou, pior, ele sabia: Renata tocava seu piano de lembranças, mania irritante que o desconcertava tanto (Luft, 2014, p. 44).

Portanto, revivemos o passado no presente e com o olhar do presente. Trata-se de reavaliar, como num exercício de autocrítica e, por isso, compreender o passado de outra forma, depois, conservá-lo numa nova versão e a cada rememoração realizar esse trabalho. Em vista disso,

O aspecto fragmentário do discurso da memória, mais que uma qualidade a se afirmar como destino de toda obra de rememoração, é um reconhecimento exato de que a rememoração opera sobre algo que não está presente, para produzi-lo como presença discursiva com instrumentos que não são específicos do trabalho de memória, mas de muitos trabalhos de reconstituição do passado [...]. O aspecto fragmentário não é uma qualidade especial desse discurso que se vincularia com seu vazio constitutivo, mas uma característica do relato, de um lado, e do caráter inevitavelmente lacunar de suas fontes, de outro (Sarlo, 2007, p. 99).

Rememorar é muito mais do que trazer o passado para o presente, trata-se de um instrumento para reavaliações, revisões, autoanálise, autoconhecimento, e é por este caminho que a memória alcança a identidade, sendo fator chave em sua (re)construção.

Em razão disso, o passado é domesticado porque é acessado somente sob a forma de um relato e, ao ser mediado pela linguagem, é impregnado pelas intenções do sujeito da rememoração, que apresenta em sua narrativa do passado a sua visão ou a sua versão desse tempo. Nesse mesmo sentido, Sarlo (2007), percebe o passado como uma construção discursiva que implica uma concepção do social e, eventualmente, também da natureza, sendo compreensível e, se organizando à medida que se narra, permitindo, com isso, a atribuição de significado às imagens mnemônicas.

Sendo assim, é compreensível que lembranças de vivências individuais e coletivas fortaleçam a percepção e estabeleça uma forte marca memorialística por meio da identificação e do encontro com o grupo a que pertence. Nesse ponto, Beatriz Sarlo assinala que “o testemunho é inseparável da autodesignação do sujeito que testemunha porque ele esteve ali onde os fatos aconteceram.” (Sarlo, 2007, p. 50).

A autora reitera que, através das descrições de quem rememora, podemos observar o direcionamento subjetivo que a narrativa toma em função dos interesses velados, ou seja, “entre detalhe individual e relato teleológico há uma relação óbvia, embora nem sempre visível. Se a história tem um sentido estabelecido de antemão, os detalhes se acomodam nessa direção, mesmo quando os próprios protagonistas custam a percebê-lo.” (Sarlo, 2007, p. 54).

Nesse caso, podemos associar a obra *O quarto fechado* a um discurso direcionado para a situação da mulher e do homem em uma sociedade que dita as normas e estabelece papéis, embora não tenhamos direcionado essa temática de forma explícita em nossa análise, mas pelo rememorar de Renata e sua insatisfação com as tarefas que esperavam dela como mulher, esposa e mãe, isso se torna evidente, especificamente quando Renata afirma que:

Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mais cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até então concentrada em si mesma, não conseguia se repartir — Eu não sirvo para casar — dizia ela antigamente, vendo mulheres de sua

idade rodeadas de filhos. Depois de casada, tarde demais, reconheceu que tinha razão (Luft, 2014, p. 15).

Ressaltamos que, o sujeito não consegue se esquecer do passado completamente, sendo assim, as lembranças boas que provocaram sensações agradáveis, como também as que despertaram sentimentos ruins, acarretam perdas e sofrimentos e é precisamente aí que as cicatrizes se tornam visíveis como as de Renata que sofre por não ter sido a mãe que os filhos esperavam nem a esposa que Martim procurava, isto é, Renata não se viu e nem constituiu essa identidade tão esperada pela sociedade.

Nesse caso, memória e identidade são imprescindíveis à condição humana. Enquanto a ausência de memória animaliza o homem, a falta de identidade o relega ao esquecimento, pois "através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a este respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem, (no tempo e no espaço) conferindo-lhe sentido." (Candau, 2012, p. 61). Sendo assim, no que diz respeito à memória humana, compreendemos o esquecimento como parte integrante desta representação.

Assim como Candau, Izquierdo e os demais estudiosos da memória já citados, em relação a memória e identidade, Ricoeur (2007, p. 95) se posiciona ao analisar sobre o que ele denomina de memória manipulada, sendo esta que envolve os abusos de memórias, de esquecimento que se devem "à intervenção de um fator inquietante e multiforme que se intercala na reivindicação de identidade e as expressões públicas de memória", que seriam, na verdade, coerções provenientes de embates ideológicos entre os sujeitos.

O ato de rememorar, para Ricoeur (2007), é um processo inverso ao esquecimento, como um ato de resistência. Conforme destaca, memória e esquecimento são opostos, mas se complementam, visto que o grande intuito da memória é lembrar para não esquecer. Depreendemos, pois, que os protagonistas da obra em estudo relembram suas vivências e experiências para não cometer o mesmo erro por assim dizer.

Ricoeur (2007), também afirma que, as memórias surgem no processo de recordação, de forma fragmentada. Uma vez que, as lembranças são múltiplas, pois são formadas por encadeamentos de vários tipos de acontecimentos que somando-se estes, tem-se a ilusão do todo recordado. Assim, o processo de rememoração se vale das imagens, sendo elas substitutas da cena vivida. Funcionam como prova substancial, representada, como reflexo e tradução do acontecimento vivido. Assim, o ato de recordar ou esquecer não são neutros, vinculam-se tanto ao momento quanto aos interesses dos sujeitos, perpassando pelos processos de identificação de quem são, do que querem e de que comunidade pertencem.

Nesse pressuposto, Ricouer (2007), afirma que o jogo da memória que fundamenta a identidade é construído por lembrança e esquecimento, ressaltado também por outros estudiosos que a memória e identidade são campos intrinsecamente ligados quando pretendemos entender as trajetórias e os significados atribuídos aos agentes e grupos sociais. Portanto, é essa identidade coletiva, através de seus elementos simbólicos, que forma a identidade de cada comunidade e grupo.

Finalizamos esse tópico, mas é importante ressaltar que nosso objetivo não é encerrar a discussão sobre este tema, mas sim contribuir para a compreensão para alguns de seus aspectos. Evidentemente, que há uma diversidade de perspectivas entre os teóricos, que tanto divergiam quanto convergiam em relação a este assunto. Além disso, muitos continuaram a expandir e aprofundar seus estudos nessa área, o que enriquece ainda mais o debate. Portanto, reconhecemos que essa discussão foi apenas um ponto de partida e esperamos que ela incentive outros a explorarem novas facetas desse campo de estudo

No próximo tópico, dedicaremos nossa atenção à análise detalhada das temáticas sobre melancolia e morte, que se revelam como fios condutores essenciais na obra *O quarto fechado* de Lya Luft, que é o *corpus* principal de nossa investigação. Abordaremos não apenas as manifestações desses temas na narrativa, mas também as reflexões filosóficas e psicológicas que emergem delas, buscando compreender seu impacto na construção do enredo e na caracterização dos personagens. Através de uma análise minuciosa, pretendemos desvelar as camadas de significado subjacentes a esses elementos, enriquecendo assim nossa compreensão da obra e do contexto em que foi produzida.

3.2 Espaço e memória: interfaces

O espaço abrange dois domínios: um objetivo e concreto relacionado aos aspectos físicos do lugar, onde acontecem as ações, podendo revelar as relações com os personagens; a outra instância apreende o espaço como parte integradora de uma suposta subjetividade que perpassa a narrativa, configurando atmosferas ligadas ao social e ao psicológico e, é nesse sentido que se situa o espaço na obra *O quarto fechado*, de Lya Luft. Nessa o espaço, principalmente o quarto, é concebido como símbolo da intimidade, metáfora de uma condição existencial ligada à solidão e ao confinamento. As personagens convivem na mesma casa, mas vivem apartadas, isoladas em seus espaços íntimos. E, lá revelam suas lutas e suas dores para suportar ou superar, além dos problemas identitários, a morte.

Assim como as demais obras de Lya Luft, em *O quarto fechado* as ações acontecem

mais dentro do que fora no espaço romanesco. Sendo suas personagens, não ao acaso, quase sempre localizadas no interior de casas fechadas. Isso por que a obra procura sondar os terrenos profundos da alma humana, circunscrevendo muitas vezes suas personagens no espaço da casa que, para Bachelard (2008, p. 17), é o nosso primeiro canto do mundo, nosso primeiro universo, o não-eu que protege o eu. Por essa afinidade com a sondagem introspectiva, além de outros fatores. Sendo assim, ao primeiro plano do espaço narrado em *O quarto fechado* é a sala onde se vela o corpo do filho de Renata e Martim, o quadro a *Ilha dos mortos* justapõe-se um segundo plano, uma tela pintada que a personagem, desde criança, sempre mantivera uma relação afetiva que a impelia rumo à contemplação, pois,

Renata amava aquele quadro. Conseguira que seu piano fosse colocado de modo que, nas longas horas de estudo pudesse ver sem esforço. Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali, sentia-se já naquele claro-escuro, rumor de pés alados, suspiros. Tudo vibrava, palpitava, por trás da cena imóvel. Ela conseguia respirar aquele ar pesado, tatear os contornos das muralhas contra o fundo sombrio. Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro (Luft, 2014, p. 18)

Sendo a sala, o primeiro espaço em evidência, por ser o local onde se vela o morto, no entanto, se sobrepõe a ele uma tela que desperta em Renata um devaneio de um lugar que representa algo subjetivo que segundo chama Bachelard(2009), de imagens poéticas que permitem ao poeta e ao leitor a possibilidade de devanear, de sonhar acordado, pois,

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. A consciência de maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade (Bachelard, 2009, p. 02).

Observamos pelo exposto e, segundo sublinha o autor, que o devaneio poético propiciado por meio da literatura vai primeiramente até a página literária e, de lá, abre ao leitor um devaneio transmissível que projeta o mesmo a um novo mundo, ampliando seu universo imaginativo: “o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo que ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver.” (Bachelard, 2009, p.15). Portanto, é no lugar representado no quadro que Renata imagina seu lugar digno de viver, onde poderá ter nova identidade, ser o que ela sempre quis, alguém realizada por meio da arte.

Bachelard (2008), também empreende discussões em relação ao espaço e à toponímia, que seria o estudo psicológico dos locais de intimidade. Isso porque a consciência do espaço é feita pela memória e, embora sendo ela atemporal, se dá em uma perspectiva de uma realidade de dentro para fora. A maneira como o indivíduo transforma o exterior em interior é a maneira como ele habita o mundo e, nesse sentido, o espaço é a única continuidade material que serve de análise à alma humana.

Por seu turno, Oziris Borges Filho(2007), a partir dos estudos de Bachelard, amplia o conceito de toponímia e explica que:

[...] entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois a toponímia abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural (Borges Filho, 2008, p. 01).

Borges Filho assevera que, do ponto de vista da toponímia, a oposição entre espaço e lugar não é funcional e nada acrescenta à teoria, ficando com o conceito de espaço em sentido amplo, que abarca tudo o que está inscrito em uma obra literária. Acrescenta o pesquisador, que não fala de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços.

Em contrapartida, a Geografia Humanista Cultural coloca em cena a ressignificação do espaço geográfico, de forma que as categorias espaço e lugar sejam redefinidas com base na experiência humana. A ideia de que a ação humana não está separada do seu contexto físico ganhou força e norteou a configuração de um espaço mais humano, constituído pelos sentimentos, experiências e intencionalidades do homem em relação ao meio físico.

Neste Contexto, o geógrafo humanista cultural Yi-Fu Tuan, influenciado pelo pensamento de Bachelard, compôs seu pensar a partir de uma ampla área interdisciplinar com base no ambiente de afetividade, em uma interface com os sentimentos tanto individuais quanto coletivos que se transformam constantemente.

Contrário a Borges Filho, Tuan(2012) faz a distinção entre lugar e espaço, visto que, para ele o lugar é segurança, o espaço é liberdade. Por essa última podemos entender o direito de ir e vir, ou seja, de transitar, de passear entre lugares de circulação de outras pessoas. Mas até que ponto essa liberdade é sinônimo de segurança? Não podemos responder a esse questionamento, mas podemos imaginar que o conforto proporcionado pela segurança é perpassada pela individualidade de cada lugar e pela proteção de uma casa em sentido de lar

(ou não). Portanto, há uma linha tênue entre o transitar em um espaço de liberdade e o encontro da segurança no lugar de pausa. Isso porque esbarramos no encontro com o outro, nesse caso, as relações diferenciais em um espaço de liberdade poderão ser diversas, pois, conforme Tuan (2013, p. 11), “estamos ligados ao lugar-segurança e desejamos a espaço-liberdade.” De acordo com ele,

espaço é mais abstrato do que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor. As ideias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (Tuan, 2013, p. 6).

O geógrafo ainda ressalta que, “espaço e tempo coexistem, entremesclam-se e cada um deles é definido de acordo com a experiência pessoal” (Tuan, 2013, p. 161). Além disso, valoriza mais a capacidade do homem de transformar o espaço em lugares familiares, de construir bases estáveis. Portanto, a conceituação que Tuan faz do espaço leva em consideração a relação do homem com o espaço, além de depender da familiaridade que se estabelece entre ambos, pois “mora-se no lugar” e “movimenta-se no espaço”. Ele continua explicitando que:

[...] o espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto, sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça [...]. O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade (Tuan, 2013, p. 61).

Conforme o exposto, Tuan (2013), aponta que estamos ambientados no lugar, uma vez que, nos integramos pelas relações diretas ou indiretas que estabelecemos com ele ou a partir dele. Para o referido autor, aos lugares são atribuídos valores, entretanto, estes podem se diferenciar conforme o lugar frequentado devido a outras relações que os ambientes carregam. Dessa maneira, o espaço é o ambiente onde o lugar assume o seu significado, pois, como realça esse geógrafo:

Os olhos obtêm informações muito mais precisas e detalhadas sobre o meio ambiente do que os ouvidos, mas geralmente somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo vemos. O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado excitam-nos com intensidade raramente alcançada pela imagem visual. Para muitas pessoas, a música é uma experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários. (Tuan, 2012, p. 25).

É importante contabilizarmos que tanto o lugar quanto o espaço se constituem de experiências e de sentidos que envolvem, além de sentimento, cultura, história, relações sociais e a paisagem. Isso possibilita que a Geografia Humanista crie uma ponte para aproximar a interdisciplinaridade de áreas, indo além do habitat natural, estabelecendo uma relação simbólica do sujeito com o mundo, pois a relação do sujeito com o espaço, seja por meio da memória, seja a partir da percepção e da experiência, é muito importante. Conforme Bachelard (2008), o tempo vivido é irreversível ao passo que a experiência espacial tende a resistir à fugacidade do tempo ao se realizar na continuidade:

Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (Bachelard, 2008, p. 203).

Bachelard (2008), também destaca que os locais não são vazios nem homogêneos, já que carregam em si uma série de qualidades. Esses lugares em que vivemos são de paixões, de devaneios e podem vir a ser leves, etéreos, transparentes, do alto ou então, lugares caóticos, obscuros. Nesse contexto, Bachelard classifica os espaços em tópicos, atópicos e utópicos. Os primeiros são os conhecidos, aqueles familiares, da felicidade e do conforto. Já os espaços atópicos são os do desconforto, da insatisfação, espaços da aventura, que atraem pelo fascínio do mistério: é onde vive o inimigo da sociedade (florestas, montes, mares, cavernas), o espaço do sofrimento e da luta. Enquanto os espaços utópicos são os da imaginação e do desejo.

É a movimentação desses variados espaços no enredamento que desencadeia uma rede de significações. Um mesmo espaço pode assumir, no trajeto do enredo, a função da topia, da atopia e da utopia. É rica a abordagem de Bachelard sobre as topofilias, os espaços de felicidades, e as topofobias, os de aversão. Frutuosa também é a proposta de compreender a imaginação poética por intermédio dos quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar (Gama-Khali, 2010, p. 227).

Essa movimentação reflete as relações simbólicas em torno das percepções oníricas que transcendem o espaço físico, da materialidade, muitas vezes pensada em seus atributos utilitários. Desse modo, o estudo dos espaços passa a se tornar um importante elemento que serve como método de análise para se observar as representações presentes na escrita literária.

Sendo assim, Borges Filho ressalta que a criação do espaço dentro do texto literário

serve a variados propósitos. No entanto, ele se recusa a separá-los e classificá-los sob o risco de fracassar, mas elege uma lista de sete funções que serão detalhadas agora com os propósitos a que servem à criação do espaço no texto literário.

A função um é a que caracteriza as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem. Sobre essa função, Borges Filho sinaliza que, antes mesmo de qualquer ação, já há a possibilidade de prever as atitudes da personagem, uma vez que “as ações já foram iniciadas no espaço que a mesma ocupa, notadamente esses espaços são fixos, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade.” (Borges Filho, 2007, p. 35).

Como exemplo dessa afirmação, podemos citar a personagem Renata, cuja descrição do narrador percebemos claramente as suas características marcantes quando ele descreve que ela amava o quadro *A ilha dos mortos* ao ponto de colocar na sala onde ela passava longas horas estudando e pudesse vê-lo sem esforço. Embora casada, ela leva o quadro para sua casa e o “coloca no patamar da escada, onde os degraus de madeira esperavam um pouco antes de subirem para a escuridão” (Luft, 2014, p. 18), ou quando ela tocava em surdina na saleta de música. Desde a descrição de como Renata imaginava o espaço da ilha representada pelo quadro, logo nas primeiras páginas, traz indícios ao longo da obra que é uma pessoa soturna.

Portanto, todos os espaços frequentados por Renata contribuem para o entendimento de sua característica marcante, ser uma pessoa solitária, quieta, disciplinada, amargurada e isolada da vida. Apenas em um momento o narrador a descreve como alguém que foge às características descritas, quando cita que é “fechada no grande aposento claro da sua música” (Luft, 2014, p. 18). Podemos entender esse “claro”, como alegre, feliz, contente e que alguma coisa a deixa feliz, porém, como ela abandonou a música, os espaços frequentados são escuros, cinzentos, por conta de sua tristeza, infelicidade, presa em uma situação que ela não vê saída.

Por esse ângulo, podemos entender os espaços fechados a que se refere Bachelard (2008), em que privilegia a casa, que reflete imagens como refúgio, abrigo e aposentos. A casa apresenta divisões que sugerem o refúgio das emoções, como o sótão, porão, corredores, que podem ser desvendados pela topoanálise: “[...] que seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima.” (Bachelard, 2008, p. 202).

Segundo esse filósofo, a casa está relacionada à imagem de um espaço feliz, amado e louvado ao propor uma visão que supere puramente o descritivo e que tenha como centro a função original do habitar. Bachelard (2008), busca compreender o sentido de nos identificarmos com esse local, o sentido de um lugar que nos fixe, nos enraíze, só assim teremos nosso lugar no mundo, “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente,

nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (Bachelard, 2008, p. 2000).

Para muitos essa afirmação de Bachelard corresponderia uma realidade, mas não para as personagens de Lya Luft em seus romances. Especificamos que, em *O quarto fechado* a casa representa apenas um habitar sem fixação de raízes, sem felicidade, universo restrito, pois todas tem um problema que o faz desejar estarem em outro lugar, Renata por exemplo “Para aliviar-se levantava de noite, andava pela casa ou pelo campo se estavam na fazenda; precisava soltar essa energia para se recompor interiormente.” (Luft, 2014, p. 32). Enquanto “Martim quase não ficava em casa, passava muito tempo na fazenda; na cidade, dormia no escritório.” (Luft, 2014, p. 66).

Com base em Osman Lins, Borges Filho (2007) fundamenta seu ponto de vista ao indicar que “o espaço caracterizador é em geral restrito, um quarto, uma casa, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (Lins, 1998, Apud Borges Filho, 2007, p. 35). Sintetiza seu pensamento sobre essa função ao dizer que, na grande maioria das vezes, o espaço é a projeção psicológica da personagem e ela se dá em razão de uma característica marcante da personagem ou de um estado que ele sofre em dado momento. Nesse sentido a característica marcante que o espaço de *O quarto fechado* representa para Renata tudo que ela nunca quis, representa, melancolia pela perda de sua identidade, de sua arte. a morte social, a opressão, representa seu vazio interior.

Tuan (2012), corrobora com essa percepção ao sinalizar que o tipo de relação que os personagens estabelecem com o espaço é determinado pela sua percepção, visto que os sentidos humanos são responsáveis por perceber o que seja real. De acordo com Tuan (2012, p. 21), “todos os seres humanos compartilham percepções comuns, um mundo comum, em virtude de possuírem órgãos similares.” Sendo assim, nas narrativas, o espaço é percebido pelos personagens por meio do grau sensorial, por exemplo, quando Renata rememora e relfete sobre varias situações que ocorriam na casa de Martim “Havia estranhas coisas naquela casa, coisas não ditas brotavam como cogumelos pelos cantos.” (Luft, 2014, p. 49).

A função dois segundo a classificação de Borges filho sobre a criação do espaço dentro do texto literário é a de influenciar as personagens e também sofrer as suas ações. Ele realça que o espaço não só explica o ser personagem, mas também influencia os modos de agir, de certa maneira, da personagem. Relação, assim, pode ser encontrada claramente nos romances naturalistas da literatura brasileira e cita o personagem Jerônimo de *O cortiço*, de Aluizio Azevedo, observando que, no início do enredo, ele é o mais trabalhador de todos os habitantes do cortiço. No entanto, “com o tempo, vai sendo influenciado pelo espaço em que vive até se tornar um trabalhador relapso. O que era diferente vai-se homogeinizando através do espaço

em que vive. Nesse caso, o espaço não reflete a personagem, ele a transforma.” (Borges Filho, 2007, p. 37).

O pesquisador ressalta que sutilmente a personagem influenciada pelo espaço pode se comportar de diversas maneiras, ou seja, espaços diferentes delineia atitudes diferentes. Nesse caso, a mesma personagem pode agir diferentemente em vários espaços, como se para cada espaço ele encarnasse um espírito diferente, por assim dizer, não por uma questão de caráter, mas pela ocupação de espaços diferentes.

Nesse caso, frisa que em uma topoanálise deve-se observar as mudanças provocadas pelos espaços na personagem e, diga-se de passagem, isso ocorre com alguns personagens de *O quarto fechado*, obra de análise. Como, por exemplo, Camilo e Carolina quando liam em cantos diferentes, quando estavam em salas de aula diferentes e até em colégios distantes ou, ainda, dormiam cada um em seus quartos, eles se transformavam, “iam perdendo o pouco viço: esvaziavam-se como cascas de frutos.” (Luft, 2014, p. 24-25). Quando estavam juntos no mesmo espaço, mesmo na escola, isolados pelos colegas que riam deles, em nada alterava seus comportamentos, “não faziam mal a ninguém; eram, ao contrário, fáceis de conviver.” (Luft, 2014, p. 26).

Outro espaço em que Camilo agia de modo diferente era a fazenda, em primeiro lugar, porque estava longe da irmã, pois o pai os separavam, porque, segundo ele, garoto que só anda com a irmã virava maricas, assim, o pai o levava para a fazenda para que “o filho aprendesse os encantos da vida que lhe fora destinada.” (Luft, 2014, p. 31). No entanto, Camilo se retraía, não participava de nada, não comia, chorava e adoecia, até ser trazido de volta para casa. Até para se matar foi nesse espaço que concretizou o evento.

O autor também sublinha que “outras vezes não é o espaço que influencia a personagem, mas o contrário: a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características, ou não.” (Borges Filho, 2007, p. 39). É o caso de Renata em sua própria casa. Mesmo no seu apartamento, ela já se sentia só e a desinteressar pelos seus livros e discos, mas, ao casar com Martim e ir morar em outra casa, transformou esse espaço, pois “fora uma estranha na casa, na mesa, na cama” (Luft, 2019, p. 16).

Sobre esse aspecto, Tuan (2012) expõe que a afeição a um lugar pode se dar em função do tempo que ali se passou, à proporção que vai se tornando inteiramente familiar. Ele evidenciar que “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que melhor o conhecemos e o dotamos de valor.” (Tuan, 2012, p.14). Mas, por outro lado, adverte que a familiaridade a um determinado lugar pode, em vez de afeição, despertar um sentimento de desprezo, pois neles “os acontecimentos simples podem com o tempo se

transformar em um sentimento profundo pelo lugar.” (Tuan, 2013, p. 175). Conforme esse geógrafo acentua, que tanto a topofilia quanto a topofobia consistem no elo afetivo ou aversão que a pessoa ou grupo social tem em relação a algum lugar, espaços ou mesmo paisagens.

A exemplo disso podemos exemplificar, o sentimento de aversão que Camilo sentida pelo campo pois, “Detestara até os cheiros da fazenda, reclamava o tempo todo quando estavam lá.” (Luft, 2014, p. 61). Nesse caso não era questão de dar tempo até sentir afeição pelo lugar, o motivo dessa aversão foi por ter sido palco de uma humilhação que Camilo passou por ocasião de um dos seus aniversários, quando o pai a força colocou-o para montar em um cavalo objetivando uma iniciação de masculinidade.

Já para Martim o espaço da fazenda tornou-se inteiramente familiar ao ponto dele dotá-lo de valor e desenvolver um sentimento profundo por esse ambiente, pois representava para ele segurança, visto que, “Martim cedo atendera aos negócios da família, preferindo as lidas da fazenda à cidade.” (Luft, 2014, p. 36).

Entendemos que o espaço não pode ser abarcado pela ideia de uma representação estática e linear de uma quantidade imensurável, que torna invisível o fluxo da vida. Contrário a isso, o espaço deve ser pensado pelo processo de interação com os sujeitos, como enfatizado pelo geógrafo humanista,

Lugares muito queridos não são necessariamente visíveis, quer para nós mesmo, quer para os outros. Os lugares podem se fazer visíveis através de inúmeros meios: rivalidade ou conflito com lugares, proeminência visual e poder evocativo da arte, arquitetura, cerimônias e ritos. Os lugares humanos se tornam muito reais pela dramatização das aspirações. Alcança-se a identidade do lugar pela dramatização das aspirações, necessidade e ritmos funcionais da vida pessoal e dos grupos (Tuan, 2013, p. 217).

Portanto, nos lugares vividos podem ocorrer relações de coexistência entre os indivíduos, marcadas pelo agir de diferentes formas, ações essas que podem ser tanto individuais quanto coletivas, cuja realidade é compartilhada entre os sujeitos, uma vez que o lugar, por vezes, se encontra carregado de significados para cada um em particular, possibilitando trazer várias experiências vivenciadas em um determinado ambiente.

Para Borges Filho, apesar de os espaços de vivências serem variados, “é a percepção que cada um tem de espaço em que se localiza” (Borges Filho, 2007, p. 71). que definirá o sentimento e impressão que se tem dele. Como já exemplificamos, Camilo e Martim desenvolveram sentimentos e impressões totalmente diferentes pelo espaço da fazenda.

A função três da classificação de Borges Filho sobre a criação do espaço dentro do texto literário é a de propiciar a ação. Segundo ele, é uma função muito simples do espaço que será

desenvolvido pela personagem e não exerce nenhuma influência sobre a ação: “A personagem é pressionada por fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ele age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação.” (Borges Filho, 2007, p. 39). A exemplo de Camilo, pois, ao pensar em se matar, foi até à fazenda, uma vez que, lá propiciava a concretização dessa ação por ser o espaço onde ele encontraria um cavalo bravo para montar. E, também para despertar no pai o sentimento de culpa, pois quando criança “[...] o menino detestava a fazenda, tinha medo de animais, jamais subira num cavalo sozinho, embora algumas vezes o pai o levasse consigo ignorando seus gritos de pavor.” (Luft, 2014, p. 76).

Segundo Borges Filho, “Um personagem que terá que desenvolver várias ações e precisa se movimentar para todos os lados necessita certamente de um espaço aberto e amplo, em um espaço restrito e fechado isso não seria possível. Nesses casos, o espaço favorece as ações da personagem.” (Borges Filho, 2007, p. 39). Por isso a autora fez a opção do suicídio de Camilo em um espaço aberto e amplo, mas também associado a algum sentimento negativo em relação a esse espaço.

A função quatro na classificação de Borges Filho sobre a criação do espaço no texto literário, se refere a situar as personagens geograficamente. Conforme esse pesquisador, notabilizar a função do espaço é apenas denotativo, ou seja, não possibilita uma conexão simbólica com as personagens, não se pressupõe relação entre o espaço a personagem e a ação. “Nenhum aspecto simbólico, psicológico ou social povoa o espaço. Apenas o evento em si importa. No entanto, esses espaços são importantes na arquitetura geral da obra” (Borges Filho, 2007, p. 40). Todos os espaços de *O quarto fechado*, acreditamos servir aos propósitos simbólicos e psicológicos para o desenvolvimento das ações, bem como para despertar sentimentos introspectivos tanto nas personagens quanto no leitor. Segundo Carrijo(2009, p. 149) A representação simbólica do espaço na prosa literária de Lya Luft vincula-se “estritamente a seu projeto temático de abordagem da introspecção humana. Contemplando de modo recorrente os territórios da subjetividade e da afetividade do ser humano em sua incessante travessia existencial.”

A função cinco da classificação de Borges Filho é a de representar os sentimentos vividos pelas personagens. Segundo ele, as personagens não vivem nesse espaço, pois são transitórios, às vezes, casuais, visto que, em determinadas cenas existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. A exemplo dessa função podemos citar o quarto de Ella quando visitado pelos gêmeos. Para eles,

o quarto era uma ferida úmida que se cobre com as roupas, não se deixa tocar mas continua latejando. Talvez imaginassem o tempo todo o que haveria lá: animal raro, planta singular, criatura de charco enviando sinais pela casa a toda hora. Medo. À noite, dormindo em casa de Mamãe, olhavam o escuro do seu próprio quarto: a Coisa que vive ali estaria acordada também? (Luft, 2014, p. 82)

Analogicamente o espaço do quarto é associado a morte, uma vez que a personagem ocupante não tem uma vida social. Camilo sentia repulsa e atração ao mesmo tempo por esse espaço por representar a morte pela qual ele sente o mesmo sentimento, visto que, “Para Camilo e Carolina havia alguma conexão entre a criatura presa ao quarto em tão prolongada agonia.” (Luft, 2014, p. 83). Enquanto que para Renata, o quarto de Ella que casualmente frequentou representa um lugar escuro, um lugar que escondia um bicho que associava aos bufidos da ocupante, esse lugar despertava sentimentos de medo e dor, pois “O pavor expulsara Renata da Caverna.” (Luft, 2014, p. 57).

A função seis é a de estabelecer contraste com as personagens. Nesta função, ocorre o contrário da função cinco, ou seja, não há relação alguma entre o espaço e o sentimento da personagem, segundo Borges Filho (2007). O espaço apenas estabelece um contraste e é indiferente à cena que está acontecendo. Se há uma cena de sofrimento, o espaço, às vezes, se mostra em um clima que denota alegria, felicidade, contrastando totalmente com o íntimo da personagem. Assim, há “uma relação de heterologia. Trata-se de um espaço heterólogo.” (Borges Filho, 2007, p. 41). Todos os espaços da obra, pelo que observamos, servem aos propósitos para denotar um ambiente pesado, de tristeza, de escuridão.

E a função sete é a de antecipar a narrativa. Borges Filho (2007), nos revela que, através do índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos que a narrativa seguirá. Há uma “prolepse espacial”. Para exemplificar, temos esse trecho que o narrador cita que “havia estranhas coisas naquela casa, coisas não ditas brotavam como cogumelos pelos cantos” (Luft, 2014, p. 49), isso prenuncia os detalhes do que ocorre no quarto de Ella, na situação de desequilíbrio de Clara, despertando no leitor a curiosidade do que virá. Outro exemplo é o aviso do acidente de Camilo para Renata quando Clara dera o telefonema avisando que,

Camilo caíra de um cavalo na fazenda, estava ferido e chegaria dentro de uma hora na casa de Mamãe, arrancara Renata do seu torpor habitual, sumida no sofá sem nada fazer. A voz da cunhada, sempre impessoal, agora era estridente, falava alto e depressa demais (Luft, 2014, p. 68).

Mesmo Renata não ouvindo a palavra morte, ela presentira que não era apenas um simples acidente, o leitor também presente pelas reflexões e perguntas que Renata faz “[...] não

podia acreditar: nem ao menos sabia que o filho estava na fazenda, o que faria no lugar detestado? [...] — Mas ele nem sabe montar!” (Luft, 2014, p. 68). Esses aspectos já despertam no leitor antecipação da morte de Camilo.

Portanto, quanto à relação do espaço ao tipo de sentimento que ele pode provocar na personagem, Bachelard (2008, p. 19), destaca a existência de espaços felizes, estudados pela topofilia, além dos espaços de hostilidades. Borges Filho (2007), entra nessa discussão ao denominar de topopatia a relação sentimental positiva estabelecida entre personagem e espaço, e denomina topofobia a relação negativa. A Casa onde as cenas se desenrolam em *O quarto fechado* caracteriza-se como um espaço hostil por ser um palco de morte do filho Rafael, do velório de Camilo. Hostil também em relação ao amor. Por Clara ter se apaixonado por um padre: amor proibido. A partir daí passa a viver trancado num quarto para se preparar para uma visita que nunca iria chegar, que nunca chegou. Para Renata, é hostil por amor do marido, que soava-lhe como cobrança. Ela sentia não ter espaço nem para ser infeliz, por isso deprimia-se, culpava-se por não amá-lo como achava que ele merecia. Culpava-se por não conseguir ser mãe. Topofóbico como a fazenda por que despertava aversão em Camilo, como o quarto em que vivia Ella por despertar medo em Mamãe.

Na sequência das discussões sobre o espaço, Tuan (2012), afirma que os seres humanos percebem o mundo por meio de todos os sentidos: “A informação potencialmente disponível é imensa, no entanto, no dia a dia do homem, é utilizado somente uma pequena porção do seu poder inato para experimentar.” (Tuan, 2012, p. 28). Por outro lado, Bachelard argumenta que, se nos limitássemos às regras simples da percepção, nos tornaríamos objetivos, perdendo assim a capacidade de imaginar. Ele destaca que mesmo “na pintura, onde as decisões são influenciadas pelo espírito e pelas obrigações do mundo da percepção, a fenomenologia da alma pode revelar o compromisso fundamental de uma obra.” (Bachelard, 2008, p. 186).

Já Borges Filho assevera que cada ser humano percebe diferentemente o mesmo espaço, pois “dois seres colocados no mesmo tempo no mesmo espaço terão opiniões diversas sobre ele. E isso, vale para as pessoas, vale igualmente e com mais razão para os grupos sociais.” (Borges Filho, 2007, p. 71). Tuan coaduna com o pensamento de Borges Filho quando diz que, “duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente” (Tuan, 2012, p. 21). Esse geógrafo explica que, tanto individual ou em grupo, mesmo que se torne evidente, corremos o risco de não notarmos o fato de que, por mais diversas que sejam as nossas percepções do meio ambiente, como membros da mesma espécie, estamos limitados a ver as coisas de uma certa maneira. Assim, para ele, “a percepção é uma atividade, um entender-se para o mundo.” (Tuan, 2012, p. 30). Enquanto que

a explicação de Borges Filho reside no fato de que nessas variações se devem tanto a formação cultural de cada um que, no decorrer dos anos, foi recebendo padrões de interpretação específicos, bem como também se deve à própria constituição física, genética, de cada ser particular.

Bachelard (2008), se pauta na centralidade das reflexões nos problemas do espaço vivido, destacando que, “a miniatura provém, a nosso ver, exclusivamente das imagens da visão. Mas a *causalidade do pequeno* mexe com todos os sentidos e teríamos que fazer, sobre cada sentido, um estudo de suas miniaturas” (Bachelard, 2008, p. 310). Esse filósofo argumenta que, para o paladar e o olfato, o problema seria talvez mais interessante do que para a visão, uma vez que, esta última encurta seus dramas. Mas “uma marca de perfume, um cheiro íntimo pode determinar um verdadeiro clima no mundo imaginário.” (p. 310).

De modo semelhante, Pollak (1990, p. 11), destaca que, “os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são, como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores”. Especialmente os cheiros são os mais percebidos pelos personagens que entram no quarto de Ella, como exemplificado por Renata “tonta com o cheiro, espantada com a penumbra. Odores [...] que ainda procurava se acostumar. Urina, fezes, desinfetantes. E outro odor ainda que só mais tarde conseguiria identificar: a emanção de um sofrimento excessivo (Luft, 2014, p. 56). Ademais associamos ao espaço da casa uma atmosfera pesada, pois “A sala, a casa, um tanque de água turva onde giravam criaturas de gosma e sombra. Medo.” (Luft, 2014, p. 34). Todas essas descrições sugerem a ideia de que as personagens vivem em um ambiente opressivo, como se estivessem presos em um charco cuja areia movediça os tragassem cada vez mais.

Tuan (2012), também destaca que, além dos cinco sentidos já conhecidos, o ser humano tem outras maneiras para responder ao mundo, a exemplo, a sensibilidade às mudanças sutis na atmosfera e sentido de direção, por exemplo, “Os que saíam da casa erguiam a gola do casaco, franziam a testa, antes de mergulharem num mundo aniquilado pelo nevoeiro. A névoa grudava-se na casa, querendo entrar, enroscava-se nas plantas, nas pessoas, insistente e desesperada.” (Luft, 2014, p. 14). Essa passagem indica o adiantado da hora no velório, os presentes presentes que o tempo passou e está se aproximando o momento do enterro.

O geógrafo enfatiza que “dos cinco sentidos tradicionais o homem depende mais conscientemente da visão do que dos demais sentidos para progredir no mundo.” (Tuan, 2012, p. 22). Esse mesmo viés é seguido por Borges Filho (2007) ao explicitar que a visão é o sentido de maior importância para os humanos. É por meio dela que percebemos nossa distância ou proximidade em relação a outras pessoas e objetos. Assim, ao analisar o espaço do texto

literário, devemos “perguntar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade.” (Borges Filho, 2007, p. 73).

Outro ponto destacado por Borges Filho e por Tuan sobre a visão humana é a capacidade de distinguir as cores, as quais carregam uma simbologia associada a si. Na topografia, as cores são compreendidas como símbolos, que podem ser utilizados de forma consciente, ou não, pelo escritor ao produzir sua obra. No caso da obra em análise, as cores são percebidas pelo estado emocional dos personagens.

Os estudiosos do espaço coadunam suas ideias em alguns pontos, assim, no que diz respeito aos sentidos, tanto Borges Filho (2007) quanto Tuan (2012) e Bachelard (2008), compartilham a ideia de que a percepção é de extrema importância para o entendimento da subjetividade nos modos relacionais com o espaço, que pode ser tanto por meio da experiência quanto da memória.

Portanto, a partir de suas pesquisas possibilitou a inclusão do estudo do espaço nas análises literárias, utilizando métodos para analisar o espaço das obras literárias, pois como diz Santos (2021, p. 01) “a partir dessa análise compreender os espaços reais e fictícios e de como a literatura interage com o mundo, estando implícito nessa forma de raciocínio que nossas relações de lidar com o mundo são literárias.”

3.3 A dor do existir: configurações da melancolia

Pelos tópicos já desenvolvidos e pelas ilustrações de trechos da obra verificamos que o sentimento de perda e solidão são elementos que une e afasta todas as personagens da narrativa, além de outros elementos como dor e prazer, tudo e nada, silêncio e palavra, aversão e afeição, atração e repulsa são necessariamente importantes no jogo paradoxal que a narrativa condensa, esses elementos apresentados nos possibilitam localizar a obra *O quarto fechado* como um romance alegórico do nosso tempo, onde segundo Scliar (2009, p. 5), “Tudo mudou com o advento da modernidade que é um fator de desagregação das estruturas sociais e culturais pré-existentes. Um aspecto importante é a emergência do individualismo.”

Nesse contexto, em uma sociedade que fomenta a valorização do individualismo, conseqüentemente desenvolve males ou patologias cujos sintomas incluem tristeza profunda, abatimento, desgosto, perda da autoestima e falta de interesse tanto pelo mundo exterior, quanto pelas relações interpessoais. Esses sintomas são frequentemente associados à melancolia, sendo considerados como indicativos de uma perda da libido, e de uma diminuição na pulsão vital.

Assim, a melancolia é a linha que resvala os opostos, na sociedade moderna em que a multiplicidade de regras, normas e a rapidez com que se proliferam passam a gerar paradoxos nos sujeitos em que o seu pensamento vazio, de perda, de desintegração passa a gerar a multiplicidade de perspectivas. Sendo assim, ao valorizar o individualismo a sociedade estimula os indivíduos a investirem cada vez mais em si mesmos. Como consequência os investimentos eróticos do indivíduo são cada vez mais voltados para ele mesmo. Nesse aspecto, os sujeitos cultivam cada vez mais a intimidade, o individualismo, a competitividade, o que traz como consequência o empobrecimento das relações sociais. O *eu*, passa a comportar-se como seu próprio objeto de amor, onde o que importa é o que o indivíduo quer, ficando a interação como elemento descartável, sem espaço na coletividade.

Lya Luft insere na narrativa de *O quarto fechado* a melancolia, elemento comum ao sujeito moderno através de todas as suas personagens, certamente objetivando mostrar que a sociedade está no auge do individualismo. A família como qualquer outra possui inúmeros problemas, mas ao invés de se juntarem e procurar resolvê-lo coletivamente, cada membro se isola em seu momento de crise existencial e imprecisão, fruto de uma fragmentação acentuada, onde a convivência de muitas linguagens contrapõe-se a um estilo de vida moderno cada vez mais descontínuo e disperso, incorrendo assim, pelo excesso de escolhas e a limitação da possibilidade de escolher.

Observamos que o vazio é uma marca do sujeito contemporâneo, traz consigo elementos que afeta a escrita literária como um todo, assim a produção de Lya Luft, por esse ângulo, conforme Paiva (2017, p. 72), “a literatura começa a buscar uma literatura impossível, passível de diluição e consequentemente de ressignificação.” Com isso a narrativa tem como ênfase a desintegração de um texto que mostra a trama das personagens, do objeto e do próprio discurso com marcas de fragmentações, palavras de significados opostos, ambiguidades, divagações, negações até a vertentes de paradoxo referenciados anteriormente. É nesse momento em que a melancolia surge nas narrativas, imbuídas em personagens, com função de transgredir a ordem das coisas, principalmente no que se refere aos ideais de felicidade impostos por sociedades com pensamentos reificantes.

Diante do que ponderamos sobre a condição do sujeito que habita essa sociedade repressiva e individual, condicionando à felicidade à espaços opressores e reguladores de pensamento e de conduta, entendemos a melancolia ou o sujeito melancólico, como algo ou aquele que busca, se manifesta na não aceitação do que está posto, assim a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina.” (Scliar, 2009, p. 7). Dessa forma, seguindo o pensamento de Scliar, a melancolia é passividade, às vezes resistência, é a fuga de

tudo que regula a vida, podendo assim habitar qualquer espaço, assumir quaisquer formas, seja do silêncio que fala ou da voz que cala, seja da atração pela morte, seja pelo culto a vida, seja pela dor ou seja pelo amor, dentre outros.

Essa obra de Lya Luft, desestabiliza, rompe não apenas com as regras do romance psicológico, realista, ou intimista, autora busca exceder as categorias do pensamento e, através da melancolia presente em suas personagens observamos a diluição de tudo que consideramos importantes, bem como do que gera no sujeito-personagem e no outro ao seu redor. Vivências e experiências inevitáveis de vazios são deixados pelo estilhamento das certezas que pode ser a transição para o começo, para uma tentativa de reorganização do que porventura tenha sido perdido, mesmo quando isso não é possível, há pelo menos a compreensão do que não poderia ou não poderá ser feito para mudar tal situação.

Na obra *O quarto fechado* encontraremos personagens insólitas vivendo no interior dos espaços domesticados, mas sentindo-se imigrantes habitando espaços vazios, tentando reordená-los, combatendo silenciosamente a vida que lhe é instrumentalizada por sistemas que na maioria das vezes foram escolhidos por esses mesmos personagens. A melancolia é, portanto, a temática do sujeito moderno contemporâneo, um sujeito em ruínas, silenciado pela opressão e pela razão, mas para que possamos compreender como essa melancolia se instaura na sociedade e, conseqüentemente nos sujeitos e nas identidades, faz-se necessário traçar um breve percurso histórico. Para tanto evocaremos os estudos de Walter Benjamin *em Origem do drama barroco alemão* (1984), Sigmund Freud *Luto e Melancolia* (2013) e *Introdução ao narcisismo* (1996), Marcia Tiburi (2004) *Filosofia Cinza*, Moacyr Scliar (2003) *Saturno nos Trópicos*, dentre outros.

O sofrimento humano se faz presente desde os primórdios da antiguidade. Pesquisadores em vários momentos e diferentes épocas tentaram buscar uma definição plausível para um determinado sentimento, na tentativa de encontrar respostas para o mal-estar que, com certa frequência, penetra a existência humana. Sören Kierkegaard (1813-1955), fala exaustivamente do sofrimento e desespero humano afirmando que este último é “a doença e não o remédio, morrer para o mundo é o remédio.” (Kierkegaard, 2010, p. 190). Assim, tristeza, dor, melancolia, tédio, apatia, angústia, *acédia* e tantas outras nomenclaturas que aos poucos foram sendo elaboradas como maneiras de nomear este sentimento, que não cessa em se manifestar até hoje. Cabe perguntar: então, o que é Melancolia? O podemos dizer sobre a melancolia?

Primeiramente podemos dizer que a compreensão pelo sentimento melancólico atravessa milênios, visto que, desde a antiguidade, muitos esforços têm sido dedicados a essa

investigação ainda perene na filosofia e psicologia contemporâneas, entre outros campos do conhecimento. Portanto, o termo “melancolia” persiste, embora as diferentes interpretações sobre ela, ao longo destes milhares de anos, sejam incontáveis.

Embora, o vocábulo melancolia não esteja presente desde sempre na história da humanidade, não significa dizer que os estados melancólicos não estivessem presente desde a antiguidade, pois, no Antigo Testamento da Bíblia, conforme Scliar (2003), os autores bíblicos já narravam histórias em que os personagens eram retratados, sobretudo em termos de sentimentos e emoções, pois “um dos episódios mais notáveis envolve o primeiro rei de Israel, Saul. Melancólico é o adjetivo que mais se aplica a ele, (não no texto bíblico), pois o termo só surgiria séculos depois” (Scliar, 2003, p. 52). Em tão remota época o sentimento melancólico também se faz presente em *Ilíada* de Homero na “descrição de Belerofonte, na condenação à solidão e ao desespero, devido à cólera dos deuses, assim como nos textos de Ésquilo e Eurípedes, mas interligada com a loucura.” (Teixeira, 2007, p. 21).

Hipócrates de Cós (460-377 a.C.), destacará a melancolia como um dos componentes dos quatro humores presentes no organismo, cuja denominação será *bile negra* ou *atrabile*, segundo os estudos gregos. Para esse médico o homem só teria saúde quando encontrasse o ponto de equilíbrio entre os quatro componentes de humores e suas substâncias, caso isso não fosse possível o homem sucumbiria à doença, resultando assim no estado melancólico do ser. O mal seria então não a bile negra propriamente, mas o seu desequilíbrio. Uma vez que,

Hipócrates e seus seguidores explicavam os distúrbios mentais como resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra a que correspondiam os quatro temperamentos (*krases*, em grego; em medicina, fala-se ainda na “*crase*” para designar a composição de líquidos orgânicos): sanguíneo, fleugmático, colérico e melancólico. A bile negra acumular-se-ia de preferência no baço, cujo nome em inglês, spleen, ainda hoje representa uma alusão ao estado melancólico (Scliar, 2003, p. 57).

No ponto de vista de Hipócrates, quando a bile negra estava em excesso, causaria a condição do estado melancólico. Isso significava que esse excesso e sua atuação metabólica em determinadas pessoas ocasionava a proliferação da melancolia em seu corpo e mente. De acordo com Hipócrates, o excesso de bile negra no corpo humano era a responsável pelas manifestações dos sentimentos de tristeza e medo, pois “quando o medo ou a tristeza se prolongam por muito tempo, configura-se um estado melancólico.” (Hipócrates, 2003, p. 49). Para o pai da medicina, a melancolia é classificada a partir de um conjunto de sintomas: “aversão à comida, falta de ânimo, insônia, irritabilidade e inquietação.”

Sobre o desequilíbrio da bile negra, Aristóteles foi o primeiro a enxergar nesse desequilíbrio algo positivo, para tanto relacionou seus efeitos aos talentos que os homens de gênio poderiam desenvolver quando acometidos pelas reflexões melancólicas. Para esse filósofo grego, exímios homens estão mais vulneráveis que os outros a uma maior concentração da bile negra. Segundo questionava o filósofo.

Por que razão todos os homens que foram excepcionais (peritos) no que concerne a filosofia, a política, a filosofia, a poesia ou as artes aparecem como sendo melancólicos, a ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bÍlis negra? (Aristóteles, 1998, p. 79)

Para o filósofo grego, a melancolia é simultaneamente extensiva à inquietação do pensamento do homem e, o *humor negro* pode provocar tristeza e inquietações de espírito, no entanto, “é no caos que a melancolia se instaura e ativa um princípio criador no indivíduo, a bile negra não é de toda maléfica” (Paiva, 2017, p. 76), mas sim, um agente que pode desencadear processos de criação e reflexão profunda.

Assim, se para Hipócrates (2003), o excesso de bile negra era um elemento nefasto para desencadear o desequilíbrio corpóreo e, portanto, a doença. Aristóteles (1998) advogava que uma quantidade desta mesma bile negra era necessária ao gênio. E, para comprovar sua linha de pensamento, o filósofo tomava como exemplo Hércules, Lisandro, Ájax, Belerofonte, Empédocles, Platão e Sócrates, que foram descritos como homens de comportamento notoriamente melancólico.

Jean Starobinski, foi um filósofo que se dedicou aos estudos da alma humana por mais de meio século, buscando compreender como esta era acometida por esse sentimento de incompletude e desolação. Seus estudos se baseavam principalmente na produção literária de autores como Cervantes, Baudelaire e Kafka. Starobinski (2016, p. 30), em seu livro *A tinta da melancolia* faz o seguinte comentário sobre o que sente o homem acometido pelo sentimento melancólico:

O mal que nos acomete não se encontra nos lugares onde estamos, ele reside em nós. Nós não temos forças para suportar seja o que for; somos incapazes de sofrer, impotentes para usufruir do prazer, impacientes com tudo. Quanta gente, após haver tentado mudar e retomado sempre às mesmas sensações, deseja a morte por não poder sentir nada de novo – e no seio mesmo das delicias gritam: Qual! Sempre a mesma coisa! (Starobinski, 2016, p. 30).

Vista como algo que necessitasse de tratamento psicológico e psicoterapêutico a melancolia perdurou por toda Idade Média chegando até o Renascimento, mais precisamente,

ao século XVIII, período em que toda a desordem mental do indivíduo seria atribuída a *atrabile*. Na Renascença o pensamento sobre a bile negra assumiria, ou reproduziria o mesmo ideal da Antiguidade, que postulava a melancolia como um reflexo da posição defendida por Aristóteles que tratava esse elemento como desarranjo, fantasia ou excesso do espírito. Mas, é certo que, a melancolia não se resumiria a esses dois pensamentos postulados até aqui, um como exagero ou medida que transborda e cria, outro à um estado de humor. A melancolia ou humor negro ganharia força mística ao encontrar com o pensamento religioso.

Esse período foi extremamente perigoso para os melancólicos, isso porque a tristeza passou a ser entendida “como um castigo divino, como resultado de uma alma pecadora, que caracterizaria, por exemplo, a falta de razão.” (Dantas, 2017, p. 47). A visão de um Deus que se mantém estático, morto, perturba o pensamento humano, confronta a Igreja e o Estado, com isso, a melancolia foi tratada como doença, havendo quem veja na melancolia, algo de demoníaco, pois desvirtuava o indivíduo da contemplação divina, portanto, “A religiosidade deveria ser um hino de louvor, e santidade, devia ser alegria, uma vida de tristeza, sem alegria era coisa do demônio.” (Scliar, 2003, 75).

Atravessada pelo olhar religioso, a melancolia, com os estudos sobre a *bile negra*, a Renascença manteve alguns posicionamentos aristotélicos sobre a questão, acrescentando a estes a ideia de que a astrologia (herança da Idade Média) teria também algo de influente no processo de genialidade do sujeito e sua individuação melancólica, pois “o humor melancólico é ligado à influência de Saturno, que no corpo humano governava o baço, sede da bÍlis negra.” (Teixeira, 2007, p. 30). Assim, o vocábulo soturno para designar uma pessoa triste, sombria e silenciosa, se tornou sinônimo de melancólico. Scliar (2003), corrobora com essa afirmação ao dissertar que:

A melancolia estaria sob o signo de Saturno, planeta distante, de lenta revolução. Como também tinha correspondência no chumbo, aqueles que nasciam sob seu signo eram lentos, pesados. Ou seja: um astro pouco auspicioso. No corpo humano, Saturno governava o baço, sede da bile negra. A associação entre Saturno e melancolia era inevitável. Até hoje o qualificativo “soturno”, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico (Scliar, 2003, p. 61-62).

Enquanto Scliar afirma que a melancolia estaria sob o signo do planeta Saturno, Starobinski já apontava que no período citado se atribuía não somente ao planeta Saturno, mas também a Mercúrio o poder de influenciar o humor e o intelecto humano, conforme manifesta Starobinski que,

Mercúrio, que nos convida às investigações eruditas, assim como Saturno, que nos permite prosseguir e conservar nossas descobertas, participam no dizer dos astrônomos do frio e da secura (...); ora tal é, segundo os médicos, a natureza melancólica (Starobinski, 2016, p. 52)

Independente dos planetas que influenciaria a genialidade do sujeito e sua condição melancólica ela estaria, de fato, ligada aos astros e suas forças. Muitos acreditam que os planetas tivessem o poder de influenciar o homem em suas descobertas e em seu estado de espírito. Saturno passou a ser o planeta que guiaria o homem em suas descobertas, além de poder elevar e estimular reflexões. Na obra *A origem do drama trágico alemão*, Benjamin comenta que,

Tal como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado com a indolência e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como ela, ele ameaça sempre os que estão sujeitos, por mais distintos que sejam, com esses espíritos, com os perigos da hipocondria ou da demência extática. [...] Esta dialética de Saturno precisa de uma explicação “que só pode ser procurada na própria estrutura interna da concepção mitológica de Cronos (Benjamin, 2013, p. 68).

Walter Benjamin, explica conforme a mitologia romana que Saturno foi considerado deus, recebendo o nome de Cronos, este estaria ligado à agricultura e ao tempo, visto que, “a imagem do melancólico colocava a esse tempo, empenhado em acender a todo o custo às fontes ocultas do conhecimento da natureza, a questão de saber como seria possível roubar a Saturno as energias espirituais sem cair na loucura.” (Benjamin, 2013, p. 68).

Esse deus, em determinado momento tira o poder do próprio pai, deixando-o insano e tirano, tempos depois Saturno recebe uma profecia que seria acometido do mesmo mal, teria seus poderes tomados por um dos filhos. Objetivando acabar com a maldição, Saturno passa a devorar os próprios filhos, somente com a ajuda de Réia, mãe de um dos filhos, Júpiter consegue manter-se vivo. Quando adulto, Júpiter obriga Saturno a restabelecer a vida dos irmãos, opõe-se a natureza destrutiva de Saturno e destrói o próprio pai.

Scliar (2003, p. 83), ao entrar nessa discussão reitera que o ato de comer os filhos é dual e contrário, pois ao devorá-los pode ser entendido como um ato de preservar, lembremos que tempos depois os filhos seriam restituídos intactos, tal qual a ação realizada por Saturno. O mesmo acontece ao melancólico e sua relação com o mundo e seus objetos, pois ao perceber que todos os fenômenos humanos e o próprio mundo são efêmeros e inconstantes o melancólico deseja reter alguma verdade sobre eles e os devora, na tentativa de salvar algo em meio às ruínas da história. Benjamin ainda ressalta que a volta dos filhos de Saturno representa a quebra da linearidade da história do tempo, para mostrar que algo que foi tomado, ou guardado necessita

voltar ou ser revisto. Estando ainda sob a influência dos astros, a *acedia* ganhou na renascença, o nome de tristeza, tendo duas conotações distintas, mas ambas associadas à melancolia:

primeiro foi assimilada à *tristitia*, tristeza. Havia dois sentidos para a palavra; a tristeza mundana (por exemplo, o desapontamento pela perda de bens materiais), de conotação pecaminosa: a alma se curva em direção aos valores terrenos. Já a tristeza virtuosa, inspirada por Deus, conduz ao arrependimento e a salvação (Scliar, 2003, p. 62).

A melancolia no período renascentista também influenciou muitos artistas da época, a exemplo da obra *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, “que representa, antes de mais nada, uma mudança de paradigma. A melancolia já não é uma entidade médica; não é doença: é metáfora.” (Scliar, 2003, p. 67). Essa obra não constituiu apenas uma referência fundamental para a representação da melancolia nas artes plásticas, onde tornou-se um marco, mas também, como uma singular inserção no contexto da obra de seu autor e no contexto mais geral do Renascimento, período histórico marcante não apenas para uma reflexão sobre a melancolia, mas também, para toda reflexão sobre uma nova época.

Com a entrada do movimento romancista a melancolia ganha novamente força de expressão na produção artística, uma vez que a tristeza se transforma em sentimento nostálgico, evocação dolorida e incurável de um tempo perdido. Essa tristeza, então significa o afastamento de Deus segundo a teologia cristã. Isto porque a vida significa alegria e um ponto chave para a santidade. Já a ausência de alegria significava o afastamento diante do conhecimento e da certeza do amor e da misericórdia divinos, afastando o homem do sagrado, do divino.

Por meio da literatura essa percepção tomou ainda mais espaço, visto que, os escritores românticos perseguiriam uma infância imaginária, ideal, cujos contornos se entrelaçam com a natureza. Nesse cenário literário prevalece a inquietação ante ao sentimento de alguma coisa perdida, de um vazio a ser preenchido, paira um sentimento de luto pelo que tenha sido perdido, transborda o sentimento melancólico de ter que manter-se num mundo sem seu objeto.

Portanto, o sentimento de estar no mundo em que não se encaixa, em que não corresponde as expectativas das normas dominantes é ampliado no sujeito por meio do confronto entre ciência e filosofia, acrescidos do materialismo e mecanicismo que assolam a humanidade no romantismo. Todos esses conflitos gerarão ao ser um vazio que segundo Paiva (2017, p. 78), “poderá em algum momento se confundir com a necessidade vaga, lancinante de alcançar alguma coisa que possa preencher o indivíduo. É diante desse pensamento mítico-filosófico, dado aos românticos, que as teorias psicanalíticas lançarão todos os seus holofotes.”

Buscando compreender o que seja esse vazio e o que falta para ser preenchido, colocando o indivíduo em uma condição perene de sujeito desejante, é que no final do século XIX e início do século XX, surgiram pensadores/pesquisadores que contribuíram, sobremaneira, para a compreensão do sofrimento melancólico, mas é Freud, com a publicação de seu artigo *Luto e melancolia* (1917), que é considerado o precursor da primeira tentativa psicológica de entendimento. É nesse artigo de Freud, acrescido de *Introdução ao narcisismo* (1914) que apoiaremos nossas discussões na análise de *O quarto fechado* de Lya Luft. Isso se torna possível porque é importante a interlocução entre a Literatura e a Psicanálise, uma vez que a segunda se revela como contribuidora abrangente na criação artística.

Conforme (Teixeira, 2007, p. 53), a “melancolia despertava a atenção de Freud porque ele mesmo estava sendo vítima desse mal. Ele escrevia a seu amigo Fliess, queixando-se de estar deprimido, desanimado e abatido”. Isso se devia ao fato dele, Freud, estar enfrentando um período crítico, pois, após o rompimento com Breuer¹, viu-se sozinho com suas ideias e teorias ainda embrionárias e extremamente revolucionárias e, algumas vezes, sem muita certeza das suas descobertas. Freud procurava desvendar a histeria e, dentre muitos estudos, deixa o primeiro e o mais importante escrito sobre esse tema. Trata-se do “manuscrito G”, de 1895, no qual Freud objetiva compreender a melancolia e, que contém, ainda de forma embrionária, sem dúvida alguma, pontos que serão trabalhados em *Luto e melancolia* (Teixeira, 2007, p. 57). Neste escrito, Freud afirma que o afeto que corresponde à melancolia é o luto, o desejo de recuperar o que foi perdido.

Ao comparar o luto com a melancolia Freud (2013), destaca características comuns a essas duas afecções: estado de espírito profundamente penoso, perda de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição e qualquer atividade não ligada ao objeto amado. Ao perceber que o objeto amado não existe mais, o enlutado se opõe a abdicar das ligações libidinais com aquele.

Na visão de Freud, essa oposição é compreensível, por que “o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena (Freud, 2013, p. 29), mas, com o passar do tempo, o enlutado acaba cedendo às exigências da realidade, no entanto, isso se dar de forma lenta profunda e dolorosamente, uma vez que, cada reminiscência e expectativa em relação ao objeto amado é resgatada e revivificada até que seja possível o desligamento total da libido nele investida. Mesmo sendo o luto uma experiência

¹ **Josef Breuer** foi um renomado médico, psiquiatra e fisiologista nascido na Áustria foi um grande conselheiro de Freud enquanto ele perseguia sua carreira.

dolorosa de afeto, após concluído seu trabalho interno, de certo modo visualiza-se um final feliz. O mesmo não ocorre com o melancólico, pois melancolia,

[...] se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e auto-insultos, chegando até a expectativa delirante de punição (Freud, 2013, p. 32).

Corroborando com a psicanálise de Freud, Tiburi (2004), acrescenta do ponto de vista filosófico, que a melancolia se origina na consciência do sujeito sobre suas limitações, sai uma espécie de “adoecer”, mas não uma patologia, entendendo-se, nessa configuração, uma noção de universalidade e não de individualidade, visto que, o afeto melancólico teria referência em um conflito racional do sujeito, uma vez que, este experimenta uma sensação de desamparo diante das diversas realidades do mundo, pois ele não tem o conhecimento de sua própria existência tampouco do mundo em que vive. Tiburi (2004), também defende que a melancolia não se manifesta como causa, mas a própria, é a causa da sinalização da ferida humana, pois “o melancólico é o filósofo, eterno mineiro das origens, não de uma ferida sua, mas da ferida que é a substância do mundo, a quem a pergunta desponta como soberano *alien*, monstro advindo da profundidade desconhecida da alma.” (Tiburi, 2004, p. 55 grifos da autora).

Portanto, o luto e a melancolia na perspectiva coletiva dão conta de que a perda de algo que causa esses dois sentimentos perpassa acontecimentos que, embora tenham se realizado individualmente, envolvem sempre um grupo social, visto que a tristeza e a antissociabilidade aparecem como traços característicos tanto do luto quanto da melancolia.

Constituindo também uma reação a perda de um objeto amado, a melancolia se difere do luto porque essa perda diz respeito a algo mais ideal, não necessariamente que o objeto tenha morrido, no sentido de que a pessoa reconhece o objeto amado que perdeu, mas não vê o que perdeu nesse objeto. Nesse sentido, Freud supõe que essa perda desconhecida é inconsciente.

Ressaltamos que a perda ou a diminuição da autoestima reflete o empobrecimento do ego no melancólico, conforme sinaliza Freud, “no luto, o mundo se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (Freud, 2013, p. 30). Assim, ao invés de se sujeitar ao luto decorrente de algo perdido, o melancólico se recusa a aceitar a realidade da perda e, com isso, dirige sua dor para dentro de si mesmo.

Com o empobrecimento do ego, o melancólico também sente remorso, autorrecrimina-se, degrada-se perante todos e se sente incapaz de qualquer realização, a exemplo disso, são os gêmeos que “não pareciam amar ninguém” (Luft, 2014, p. 31) e Renata que a pesar do amor de

Miguel e Martim não conseguira amar ninguém, nem mesmo os filhos e Martim que “Mesmo querendo não conseguiriam mais ordenar aquela teia” (Luft, 2014, p. 16). Freud reitera que sentimentos de vergonha quase não existe no melancólico, pelo contrário: “No melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento.” (Freud, 2013, p. 31).

Após os explorar as nuances da melancolia, neste momento crucial em nossa pesquisa, nos conduz a uma indagação profunda: ponto de nossa pesquisa nos perguntarmos: qual é o mecanismo subjacente ao enfraquecimento devastador do ego? O que leva um sujeito a encontrar satisfação na autodestruição, desafiando os instintos primordiais de sobrevivência e apego a vida? Essas questões nos levam a mergulhar nas profundezas da psique humana, buscando compreender os complexos processos psicológicos e emocionais que podem levar alguém a adotar padrões de comportamento autodestrutivos. Ao abordar esse tema, é essencial considerar não apenas os aspectos individuais, como traumas passados, crenças internalizadas e desequilíbrios neuroquímicos, mas também os fatores ambientais e sociais que podem contribuir para a manifestação desses padrões destrutivos.

Recorremos a Freud que nos esclarece que ao escolhermos um objeto firmamos uma ligação libidinal com uma pessoa em particular. Caso essa relação seja destruída por alguma ação proveniente do objeto amado, ocorre a retirada da libido investida nesse objeto e o depositamos em um outro, isso seria, portanto, o resultado de uma perda normal. Porém, com o melancólico ocorre algo diferente. Assim na etapa em que a libido livre deve ser dirigida para um novo objeto, ela é retirada para o ego, estabelecendo uma identificação dele com o objeto abandonado. A partir daí a consciência passa a julgá-lo criticamente como se fosse o objeto amado. Conforme Freud (2013, p. 32) “a perda do objeto se transformou em perda do ego e o conflito entre o ego e a pessoa amada em uma bipartição entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação.”

Para Freud (2013), o processo da melancolia em geral, se baseia em duas pré-condições: uma forte ligação com o objeto amado e o tipo narcisista de escolha objetal. Nos escritos denominados *introdução ao narcisismo* (1996) Freud esclarece que durante o estado de narcisismo primário, toda libido permanece unida até o ego ser desenvolvido, postulando que há uma catexia libidinal original do ego que será posteriormente transmitida em parte para os objetos mediante constantes emanações de ida ao objeto e de volta ao ego. Nesse ponto a catexia passará a ser chamada objetal. A exemplo dos bebês e crianças em crescimento, a escolha de seus objetos sexuais tem origem nas suas experiências de satisfação, portanto, as crianças elegem como seus objetos sexuais as pessoas que as alimentam e protegem, isto é, a mãe ou

alguém que a substitua. Quando o desenvolvimento de uma pessoa sofre alguma perturbação, ela adota como objeto amoroso, não sua mãe, mas seu próprio eu, passando a procurar a si mesma como objeto amoroso, denominado assim de narcisista.

Freud nos esclarece que, no tipo de escolha objetal há, portanto, diferenças entre os sexos masculinos e femininos, no entanto elas não são universais, mas, o sujeito do sexo masculino transfere parte de seu narcisismo original para um objeto a fim de erotizá-lo. Essa supervalorização sexual do objeto gera um empobrecimento do ego, visto que, parte da libido foi transferida a um objeto amoroso, sendo este o estado que permite a pessoa apaixonar-se.

Já com o sujeito do sexo feminino, a chegada da puberdade intensifica o narcisismo primário fazendo com que as mulheres amem a si mesmas. Conforme Freud (1996, p. 23) “Sua necessidade não reside tanto em amar quanto em serem amadas.” Freud assinala que o relacionamento com uma mulher narcisista gera grande satisfação naquele que a ama. Entretanto, para essas mulheres existe uma possibilidade que leva ao amor objetal completo: a maternidade, uma vez que o filho representa uma parte estranha de seu corpo, a qual amará utilizando o seu próprio narcisismo. Freud pontua que:

Também para as mulheres que permaneceram narcísicas e frias em relação ao homem há um caminho que conduz ao completo amor objetal. No filho que dão à luz, uma parte do seu próprio corpo lhes surge à frente como um outro objeto, ao qual podem então dar, a partir do narcisismo, o pleno amor objetal (Freud, 1996, p. 24).

Freud esclarece que decorrido o processo de castração e em consequência dele acontece a cisão do ego em duas partes: o ego ideal “a esse ideal do *Eu* dirige-se então o amor a si mesmo, e o ego real que desfrutou na infância.” (Freud, 1996, p. 27). Assim “o narcisismo aparece deslocado para esse novo *Eu* ideal, que como o infantil se acha de posse de toda preciosa perfeição” (Freud, 1996, p. 27). O que esse psicanalista destaca diante disso é “o que ele projeta diante de si como seu ideal é o substituto para o narcisismo perdido da infância, na qual ele era seu próprio ideal (Idem, p. 28). Por outro lado, os efeitos pertinentes ao complexo de castração correspondem ao ego real. Assim o processo de idealização consiste em engrandecer e exaltar um objeto sem que tenha havido qualquer alteração nele. Pois a satisfação pessoal decorre dessas realizações. Freud, todavia, reitera que se todas as idealizações criadas por um indivíduo fossem satisfeitas, ele voltaria ao estágio do narcisismo primário, no qual existem desenganos nem perdas.

Como já reiteramos anteriormente, “o indivíduo se revelou incapaz de renunciar à satisfação que uma vez foi desfrutada.” (Freud, 1996, p. 27), que lhe trará, se satisfeita, o

conforto anteriormente conhecido na infância. Sendo assim, a instituição da consciência surge como um mediador, um agente crítico que alerta esse indivíduo sobre as possibilidades do que ele quer e do que ele pode ter, pois a consciência moral foi, no fundo, uma corporificação inicialmente da crítica dos pais, depois da crítica da sociedade.” (Freud, 1996, p. 29). Como exemplo, temos a personagem Camilo que inúmeras vezes sofreu críticas feita pelo pai, em relação ao cabelo, “Martim fora categórico: Camilo usaria dali por diante cabelos quase raspados” (Luft, 2014, p. 26) e Renata ao ser criticada pelos pais quanto da sua atração pelo quadro *A ilha dos Mortos*, “— Mas que coisa mórbida, não é para uma menina olhar — dizia a mãe, puxando-a dali.” (Luft, 2014, p. 17).

Quanto ao conflito do melancólico, tendo sua idealização destruída ele renuncia ao objeto, mas não ao amor depositado nele, pois isso faz retomar ao ego a libido investida, refugiando-se na identificação narcisista, assim “Eu traí a mim mesma quando abandonei a música para ser infeliz no amor. [...] O coração de Renata estava esvaziado. Ela nunca mais ia querer tocar” (Luft, 2014, p. 110). Enquanto melancólica, mesmo se punindo, se degradando, para se vingar do objeto amado, Renata causou em si uma desordem emocional, embora esse objeto ainda estivesse dentro dela, pois “os dedos largados no colo moviam-se de vez em quando, num teclado de vento.” (Luft, 2014, p. 13). Freud esclarece que:

Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser abandonado, ao mesmo tempo que o objeto o é – se refugiou na identificação narcísica, o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, insultando-o, humilhando-o, fazendo-o sofrer e ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica desse sofrimento. O autotortimento indubitavelmente deleitável da melancolia significa, como o fenômeno correspondente da neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e de tendências ao ódio relativas a um objeto, que por essa via sofreram um retorno para a própria pessoa. Em ambas as afecções o doente ainda tenta conseguir, por meio do rodeio da autopunição, vingar-se dos objetos originários e atormentar seus seres amados através da condição de doente, depois de ter cedido à doença para não ter de mostrar diretamente a eles a sua hostilidade. E de fato a pessoa que provocou a perturbação afetiva do doente e para a qual está orientada a sua condição de enfermo deve ser encontrada habitualmente em seu ambiente mais próximo (Freud, 2013, p. 34).

Reiteramos, segundo o exposto, que no caso do melancólico o que substitui tal privação não é o amor do objeto amado, mas a libido investida nesse objeto, transformada pelas suas características. Nessa condição, a consciência informa ao indivíduo que a sua escolha objetal foi inadequada, pois não lhe devolveu amor. Entretanto, para o melancólico a escolha objetal é do tipo narcisista, caindo, pois, essa escolha sobre o próprio *eu* do indivíduo, significando que parte dele é nociva, e, é justamente essa porção responsável pela escolha que o faz sofrer.

Associado a isso podemos assinalar outra pré-condição para a melancolia, que é uma forte fixação no objeto, visto que, caso este não possuísse significativo valor para o ego, sua perda não seria suficiente para provocar luto, muito menos melancolia.

Portanto, a memória e o luto são dois processos que envolvem reações profundamente pessoais em relação à morte e, também são fortemente moldados por expectativas culturais e coletivas. Isso porque a primeira foi estudada, analisada, sob diversos aspectos culturais, pois a busca pela compreensão do sentimento melancólico atravessou milênios, sendo muitos esforços dedicados em sua investigação.

Assim, na obra *O quarto fechado*, as posturas reflexivas e memorialísticas dos protagonistas têm como causa a morte em que todos de uma forma ou de outra perderam algo. Renata perde sua carreira como musicista, considerada por ela como algo que, desde cedo, deu sentido à sua vida, pois “precisava ser livre, disponível para a sua arte: a força que brotava no seu interior e a dominava.” (Luft, 2014, p. 19). Martim “sabia que amava Renata sem esperança: ela seria cada vez mais tragada pelo fracasso, pela ambiguidade que a impedia de ser feliz.” (Luft, 2014, p.110). Com isso perde a família perfeita segundo os moldes sociais. Os gêmeos perdem o amor dos pais e a segurança para construir suas identidades, Clara perde o amor de um homem que somente se anunciou, Mamãe a perspectiva de um lar ao proibir o amor de Martim e sua filha Ella, e essa última perde o amor de sua vida, sendo condenada a viver em um quarto fechado. Nesse contexto, o vazio, que advém do luto, causa sofrimento considerável, que consome não só o emocional, mas os próprios pensamentos.

Com isso, percebemos que a melancolia está presente nas entrelinhas da narrativa em todos os personagens. Além de tudo, a escuridão, a sombra, a névoa, a ausência de luz ou a luz tênue, a cor negra, a sala vazia, o piano mudo, a escada, o quarto solitário, a morte, a perda, a solidão, a indiferença, a ausência, o caminho a percorrer, o tempo infundável, a procura, a dor, a indistinção, o quarto da morte, a imagem distante, a tristeza, o desconhecimento, a angústia, os espaços, o velório, o tudo e o nada permeiam a vida da protagonista e dos demais personagens e convergem para a representação simbólica da melancolia.

3.4 A morte: Implicações nas lembranças

A morte “é um fenômeno único, que assinala, em muitas culturas e religiões, o fechamento de um ciclo, a inauguração de outra verdade, o seguimento da vida em outro plano mediúnico e o final de uma jornada.” (Martins, 2015, p. 64). Há diferentes formas de compreendê-la, uma vez que varia conforme a história de vida e da cultura.

Em *O quarto fechado*, logo no primeiro capítulo as personagens já perguntam: “— O que é isso, a Morte? O que está fazendo conosco? (Luft, 2014, p. 13). Os protagonistas respondem que a morte é um “apartamento trancado do qual ninguém tem a chave; nem mesmo seu novo morador.” (Luft, 2014, p. 16).

De um modo geral as pessoas não pensam em sua própria morte, pois segundo relata Freud, em sua obra *Escritos sobre a guerra e a morte* (2009), que a atitude humana diante da morte é inimaginável e, ao tentarmos fazer uma ideia dela, a vemos como espectadores: “Psicologicamente, ninguém acredita na sua própria morte ou, no inconsciente, cada qual está convencido da sua imortalidade.” (Freud, 2009, p. 19).

Seguindo esse mesmo pensamento, Kübler-Ross (1998), disserta que pensar em nossa própria morte é algo impossível, pois inconscientemente a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos, uma vez que, “é inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance.” (Kübler-Ross, 1998, p. 13).

Na contramão desses posicionamentos, em *O quarto fechado* temos personagens que sentem atração pela morte e se veem nela, embora sofrendo diante do velório do filho Renata continua olhando para um quadro, não somente por que talvez seja uma obra de arte, mas por representar um lugar onde os mortos irão. Ela se posiciona ao dizer “Um dia eu embarco”, pensava em pequena, parada diante da tela.” (Luft, 2014, p. 17). Significando está consciente de sua morte. Os gêmeos também, “Quando menores brincavam disso muitas vezes, o jogo de morrer, e era sempre sugestão de Camilo.” (Luft, 2014, p. 29). Supomos que esse personagem desde cedo também tinha consciência de sua morte, até parecia um ensaio para tal fato.

Freud (2009), ainda identifica fantasias inconscientes no processo do entendimento individual sobre a morte, que ele considerava como equivalentes ao medo da castração, da perda do amor, da culpa, do luto e da melancolia. A partir de seus estudos, surgiram muitas reflexões sobre como lidar com a morte física e também com as perdas que não deixam de ser mortes.

Acreditamos também que Renata é uma dessas pessoas que fantasiam esse entendimento sobre a morte, uma vez que ela se questionava se todos iriam para um lugar como o representado no quadro, visto que para ela “Era irreal imaginar que, embora essa Ilha existisse, as pessoas continuavam andando e falando, mulheres cozinhando, crianças indo à escola. O quadro era muito mais intenso do que o cotidiano.” (Luft, 2014, p. 17). Assim como Renata, seu filho Camilo tinha essa mesma atração pela morte e até a amava tanto que se refletia nos pensamentos de Renata “Vou acabar amando a Morte como ele a amava.” (Luft, 2014, p. 67).

Para Labaki (2012), embora o homem reconheça que a morte é algo inevitável, ele sempre vai procurar formas de ressignificar e compreender a morte, buscando recursos para se proteger da ideia de sua finitude. Além disso, busca compreender ou assimilar que o desaparecimento da matéria proporciona construções derivadas de que a alma é que contém o germe da imortalidade, sendo assim, recusa o caráter de finitude diante da morte do corpo, ou seja, ele tem a esperança, por assim dizer, que a vida continuará.

Philippe Ariés (2000), assegura que, na cultura ocidental, de meados do século XX aos tempos atuais, concebe-se a morte de forma negativa e a sua imagem a caracterização da finitude. Esse historiador assinala que a dissimulação do corpo morto dos olhares não foi uma decisão simples e sequer se traduz em anonimato. Assim, essa foi, de certo modo, a configuração de que alguém, de fato, não morreu, por isso “o corpo, escondido dentro do caixão, foi imediatamente substituído pela sua figura em madeira ou em cera, por vezes exposta sobre um leito de gala, caso dos reis de França.” (Ariés, 2000, p. 207).

Mais uma vez a obra em análise contradiz a afirmação de Ariés sobre conceber a morte como forma negativa, tendo em vista que para Renata “Ansiava por ela [morte] muitas vezes, como libertação de seus tormentos.” (Luft, 2014, p. 34). E Camilo que “enveredava pela morte como quem enfim achou o caminho.” (Luft, 2014, p. 42). Para esses dois existe uma positividade na morte, que seria aquela que resolve os problemas que os humanos não conseguem.

Esse mesmo ser humano reconhece que a morte é algo inevitável; no entanto, o desaparecimento da matéria proporciona construções derivadas de que a alma é que contém o germe da imortalidade, o homem, nesse ponto, procura internalizar, de certo modo, que a morte da matéria não implica, necessariamente, o seu desaparecimento, ou esquecimento. Um desses recursos pode ser encontrado, segundo Ariés (2012, p. 62), sob a forma de “inumeráveis inscrições funerárias, geralmente numerosas no começo da época cristã e, significavam o desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido.” Renata também acredita, não pelas inscrições que colocaria no túmulo do filho, mas por acreditar que ele já está vivendo melhor. Em suas reflexões ela assinala que “Camilo expunha à luz o rosto surpreso: era assombrosa a sua expressão desde o momento da morte. Escondia-se atrás dessa máscara para morrer melhor, imperturbado, e aprender o papel a representar em sua nova existência.” (Luft, 2014, p. 71).

No Renascimento, ocorre o paradigma da separação corpo e mente. Isso favoreceu a visão cristã de que havia a necessidade de uma nova morada para a alma, “[...] que todos os corpos encerrados em urnas ou sarcófagos, no solo, sejam retirados e colocados fora da cidade.”

(Ariés, 2000, p. 40). Esse afastamento se deu também por questões de higiene e insalubridade, além de ser uma forma de não se pensar na morte: "O horror à morte física que o cadáver poderia significar encontra-se totalmente ausente nos testamentos, o que permite supor que também, não estava presente na mentalidade comum." (Ariés, 2012, p. 58). Na obra, os odores advindos dos mortos são evidenciados e aceitados como parte da morte, pois "O cheiro de decomposição já se exalava do corpo de Camilo". Por que a morte não era mais limpa, sem cheiros nem agonias, discretamente perfumada como ele sempre fora? (Luft, 2014, p. 41).

O século XIX, segundo Ariés (2012), é a época dos lutos, que o psicólogo de hoje chama de *histéricos*, sendo, por vez, atingir os limites da loucura, conforme esse historiador: "Esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que o faziam anteriormente. A morte temida não é mais a própria morte, mas a do outro." (Ariés, 2012, p. 73-74). Assim, desde a alta Idade Média até a metade do século XIX, a atitude diante da morte mudou, porém de forma tão lenta que os contemporâneos não se deram conta. Na obra a recusa em aceitar a morte do outro veio de Martim, pois com ela acabou a possibilidade dele de tentar resolver os problemas entre ele e o filho, "Querida ordenar à Morte que recuasse; ou mandar que apressassem aquele ritual penoso e demorado, fora do seu controle." (Luft, 2014, p. 43).

No século XX, "a recusa ou o pavor da morte invadirá extensões inteiras da civilização ocidental." (Ariés, 2012, p. 105). Isso se deve ao fato do homem desse período tomar consciência de sua individualidade, abandonando a coletividade. "A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si." (Ariés, 2012, p. 61). Indubitavelmente essa afirmação de Ariés coaduna com o individualismo preponderante na obra em estudo, tendo em vista, que mesmos reunidos por conta do velório de Camilo os membros dessa família não se juntam afetivamente para consolar-se, cada um em sua dor ou não se individualizam ao ponto de demonstrar o que essa tragédia representa para cada um isoladamente.

Portanto, o temor que o homem tem da morte parece estar mais ligado à perda de sua individualidade do que da morte em si, isto é, mais próximo da identidade e do que marca uma memória de um ser na realidade. Sendo assim, ao morrer um ente próximo, o sentimento que se tem e o que se busca é o não apagamento da sua individualidade, que permanece viva na memória, através de seus atos e realizações, delimitados também pelo que ele é. Nesse contexto, a morte é vista como a parte negativa do existir, aquela que destrói tudo o que se construiu ao longo da vida. Por não poder explicá-la e não saber exatamente o que ela traz para quem morre os homens representaram-na, muitas vezes, em personagem das histórias e narrativas.

No que se refere à morte social, Sêneca (2007), discute sobre a imagem da morte a partir da condição de cidadão aristocrático que, ao ser afastado da vida em coletividade, morre em termos simbólicos. Ainda sobre a morte social, Carneiro (2017), faz referência à Medea, de Sêneca, que narra exatamente a exclusão da protagonista de sua comunidade, afastada por motivações punitivas. Isto nos leva a crer que a morte, além de social, pode ser também política.

De certo modo, todos as personagens de *O quarto fechado*, a exceção de Rafael, vivem essa morte social. A morte social de Renata não se deve a uma ordem política, mas, sim, punitiva, punição infligida pela própria personagem ao não se adaptar em sua nova situação. Pensando em mostrar sua vida “Martim gostava de receber amigos. Ela não os apreciava, não os compreendia, suas mulheres lhe pareciam rudes e superficiais, e a tratavam com reserva.” (Luft, 2014, p. 33). Essas reuniões acabaram com o tempo e, Renata passou a viver só sem a carreira, sem amigos, em crise com o marido, só lhe restou a solidão, pois a vida de casada, não tinha encantos, visto ser, desajeitada e despreparada para cuidar apenas de afazeres domésticos.

Além dela, a personagem Ella também vivencia esse tipo de morte após ter ficado tetraplégica devido a um acidente. Ella vivia trancada em um quarto, cuidada por sua mãe, recebendo nos primeiros anos apenas a visita de Martim. Ademais, o que sabemos dessa personagem é referenciado por outras pessoas, tecnicamente a personagem não tem voz, ou seja, não dialoga na obra. Essa morte social se deve a fatores políticos, uma vez que, sendo uma família em que o patriarcado é vigente, seu namorado a deixa por outra após o acidente com o objetivo de constituir sua família, além do fato de Ella ter sido proibida de se unir a Martim pela sua mãe por terem sido criados juntos, embora não sejam irmão biológicos.

Portanto, há um isolamento dessas personagens em torno de si mesmas e conseqüentemente no meio social. Dessa forma, a morte social é comparada ao exílio, implica a destruição do ser que se anula do convívio, caracterizado pela falta de perspectiva. Ella, no entanto, permanece tanto tempo assim pelo fato de ter em mente vingar-se dos que ela considera responsável pela sua situação. Fato esse que será mais detalhado na seção de análise.

Rodrigues em *Tabu da morte* (2006), contribui ao dissertar sobre o ritual do velório, isso porque em *O quarto fechado* a narrativa inicia com um velório. Assim, esse possui duas funções, a primeira é uma forma de estreitar os laços de solidariedade social ao confortar a família do morto; “[...]pessoas aproximando-se, curiosas, consternadas. [...] Havia poucas pessoas velando o morto àquela hora, nas cadeiras junto às paredes laterais da sala.” (Luft, 2014, p. 13-14). A segunda, relaciona-se à vigília, que garante a separação alma/corpo para que siga em paz o seu caminho para o além. Segundo Rodrigues (2006. p. 42) “O enterro, bem como as outras maneiras de lidar com o corpo morto, é um meio da comunidade assegurar a

seus membros que o indivíduo falecido caminha na direção de seu lugar determinado, devidamente sob controle, [...] é necessário que o morto parta.”

Conforme Elias (2012), a sociedade, na atualidade, tem uma expectativa de vida maior, com isso, a morte é adiada. O espetáculo da morte não é mais corriqueiro. Ficou mais fácil esquecer a morte no curso normal da vida. Diz-se, às vezes, que a morte é “recalcada” (Elias, 2012, p. 11). Mais uma vez a obra em análise contradiz também a afirmação desse sociólogo, pois nessa narrativa a morte é tudo, menos recalcada, uma vez que do início até o final da narrativa a morte se faz presente. “Era a Morte que remexia tudo, levantando as cinzas, o dedo descarnado intrometendo-se, aqui e ali brotava fogo, e sangue vermelho-vivo. A Morte não pedia licença.” (Luft, 2014, p. 37).

Elias (2012), chega à conclusão com a qual concordamos, que a forma de assegurar maneiras fáceis e pacíficas de morrer ainda está por ser descoberta. Mesmo a morte perpassando toda a obra ela não deixou de causar danos [...] “mas a morte era pior, diante dela nem sabia como se portar” (Luft, 2014, p. 43); reflexões “Ele enveredava pela morte como quem enfim achou o caminho.” (Luft, 2014, p. 42); questionamentos, “Por que a morte não era mais limpa, sem cheiros nem agonias, discretamente perfumada como ele sempre fora?” (Luft, 2014, p. 41); dúvidas “Sentiria, como ele, que tudo fora uma fraude, ou lembrava de alguma claridade? Momentos de amor não cabiam na presença solene da Morte.” (Luft, 2014, p. 44); e mais uma série de outros sentimentos.

Com o fim do velório, o dia já amanhecendo a família e a comunidade encontram formas de assegurar a ultrapassagem do plano material (Rodrigues, 2006), pois “abrindo na bruma uma cunha de luz que pousou na sala, onde o morto se enlaçava a sua amada: e atracavam no cais.” (Luft, 2014, p. 111). Renata que tinha a mesma atração pela morte que o filho certamente ilustra o que diz Rodrigues (2006, p. 29) “A consciência não consegue pensar o morto como morto e por isso não pode se furtar a lhe atribuir uma certa vida.”

4 REMEMORAÇÃO, DOR E MORTE POR ENTRE OS ESPAÇOS DE *O QUARTO FECHADO*

Nos romances de Lya Luft os espaços assumem muita relevância, destacando-se que, embora alguns personagens busquem escapar de um lar opressor, acabam por se refugiar em um outro espaço que, por sua vez, também se revela como um local de reclusão. Nesse sentido, os espaços nas narrativas dessa escritora desempenham um papel simbólico significativo, funcionando como metáforas que representam a interioridade das personagens. Ao explorar esses espaços, mergulhamos nas profundezas das emoções e conflitos internos dos protagonistas, revelando camadas de significado que transcendem o ambiente físico e refletem os dilemas psicológicos e existenciais enfrentados por eles. Dessa forma, os espaços se tornam não apenas cenários onde a ação se desenrola, mas também elementos-chave na construção da narrativa e na exploração dos temas centrais dos romances de Lya Luft.

Analisaremos no próximo tópico o modo como Lya Luft estrutura a obra *O quarto fechado*, que assegura que a memória funcione como uma espécie de fio condutor da história. Os aprisionamentos dos personagens se amalgamam à memória, numa relação simbiótica que permite desvendar a relação com os espaços da obra, os quais refletem dor, melancolia, morte e vingança. Visto que a memória, o espaço e os aprisionamentos do ser em casa, quartos, salas, além de seus espaços interiores, pois durante o velório de Camilo, Martim e Renata, em um processo memorialístico, repensam suas atitudes em relação à família e sentem-se culpados por não terem amado o filho, pois a morte os impediu de mudar seu comportamento em relação não somente a ele, mas em outras situações de suas vidas.

4.1 Memória e espaço: a sala, o quarto e os aprisionamentos do ser

Ao associarmos memória e espaço é importante destacar que o espaço é social, pois não se trata apenas de uma parte arquitetônica sobre a qual as ações se realizam. Trata-se de uma realidade material, que conjuga em si sujeitos relações e ações que se tornam espaço, correspondendo a várias articulações entre formas, ações humanas, história e memória, de modo que, o espaço não encontra sentido apenas em si mesmo, mas no entrelaçamento com a sociedade e suas contradições. Sobre a inserção de um grupo num determinado espaço Halbwachs (2006, p. 159), nos diz que, “[...] quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda a sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta as coisas materiais que a ela resistem.”

Ainda de acordo com Halbwachs (2006), é no âmbito da individualidade que a memória se relaciona com o espaço enquanto referencial, visto que “[...] as imagens habituais do mundo exterior são partes inseparáveis do nosso *eu*.” (Halbwachs, 2003 p. 157). Isto se justifica porque o primeiro quadro social apontado por este sociólogo é a família. Mas o autor admite também a influência dos grupos na relação entre espaço e memória e, para ele, é perceptível uma ideia de organização, quando afirma que os grupos modelam o espaço à sua maneira e nele se inserem. Entretanto o espaço é também produto e produtor de relações e contradições sociais.

Nesse contexto, reiteramos que a memória é um elemento fundador da obra *O quarto fechado*, uma vez que o fluxo de memória atravessa toda a narrativa, trata-se de um texto em que mesmo narrado em 3ª pessoa o narrador e a protagonista se mesclam em suas falas. “Eu sempre acabo ferindo as pessoas que amo.” (Luft, 2014, p. 16). Compreendemos que esse recurso serve para estabelecer a identificação dessa personagem ao seu grupo familiar, e todos estão inseridos em espaços que servem às suas movimentações, visto que, segundo Borges Filho (2007), a criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos.

Observamos que as personagens de *O quarto fechado* vivem nos seus espaços onde a materialidade e memória se imbricam, uma vez que eles ocupam um lugar no real (uma sala, um quarto, uma escada) e, ao mesmo tempo, nos espaços de suas lembranças. Das suas clausuras permitem conhecer suas características, sua natureza, ou seja, suas particularidades, além de seus medos, segredos e anseios. Segundo Halbwachs (2006, p. 97) “o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes.” Nesse ponto a memória evocada pela protagonista serviu aos propósitos de situá-las em suas histórias.

Portanto, em relação à obra, destacamos que, no primeiro capítulo intitulado *a ilha*, é a parte em que o leitor conhece, ou seja, elucida o interior das personagens, a família, peças de uma casa. Cada personagem é um pedaço de um navio que flutua em meio ao oceano da vida e, as portas estão fechadas, permitindo ao leitor uma pequena aproximação através das sombras visíveis por meio dos pensamentos. Os aposentos, lugares íntimos de sua permanências, também estão fechados devido ao silêncio, à falta de comunicação que impera entre eles, perdurando por toda a narrativa, isso dificulta a montagem do quebra-cabeça da história familiar de Martim e Renata, eles os pais, núcleo central da família, afastados pelas suas próprias escolhas.

Renata: o que estaria sentindo? Amor materno, que com tanto atraso lhe rasgasse as entranhas? Remorso? E em relação a ele? Naquela noite de defrontamentos, o que pensaria do ex-marido? Lamentaria, talvez, o fracasso? Sentiria, como ele, que tudo fora uma fraude, ou haveria, na memória, alguma clareza? Momentos de amor não cabiam na presença solene da Morte (Luft, 2014, p. 44)

O fato de se referir à presença solete da morte, se justifica pela referência ao título do capítulo que se dá pelo quadro que fascinou Renata desde criança e que sempre lhe acompanhou, inclusive no vélório que a todo momento lhe prendia a atenção. É uma tela do pintor suíço Arnold Böcklin, que representa elementos presentes no romance: a imobilidade; o silêncio das personagens; a atmosfera de pesadelo que paira sobre cada um dos membros da família, todos ilhados em sua própria solidão; a presença mitológica da morte, que reina absoluta e invencível.

O segundo capítulo é intitulado *As Águas*. Este capítulo oscila entre as divagações de Martim em relação à morte de Camilo, as memórias de Renata sobre o Anjo Rafael, a situação de Carolina, que se desintegra lenta e interiormente, a loucura e as paixões de Clara. Memórias coletivas da família, entrecortadas pelas angústias individuais, águas, posto que as passadas invadem a vida e a mente de cada pessoa daquela família. A água pode levar tudo que alcança e pode levar também a vida, pois conforme Bachelard (2002, p. 49). “contemplar a água é escoar-se é dissolver-se, é morrer”. Todos os personagens se vêem diante de seus conflitos interiores e, através de suas memórias procuram resgatar tanto sua identidade quanto o espaço que as definem, mesmo que por meio da morte. As profundezas das águas da ilha dos mortos, simbologia expressa no romance, vai drenando a vida e a fertilidade, pois,

Nunca a água pesada se torna uma água leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante de uma água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria no âmago de uma água que transmite estranhos fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando seus mortos morre também ele, como um universo submerso (Bachelard, 2002, p. 40).

Muitas são as imagens e os pontos de vista que se multiplicam sobre os fatos passados e a memória se utiliza deles para relacionar com a cena presente. Sendo assim, coloca a verdade como relativa que se torna arbitrária e multifacetada. No entanto, temos uma única verdade incontestável sobre a morte, de modo geral e, de como Renata via a morte ficando clara nas divagações sobre ela:

Camilo, porém, evidenciava a morte de maneira incontestável: a terrível zona de trevas onde ele andava podia iluminar-se mais que o jardim de Mamãe, mais que aquela sala de luz amarelada? Bastava ficar atento, e era possível assimilar. Camilo, em sua nova realidade: *mas onde era esse lugar?* Vou acabar amando a Morte como ele a amava, pensou Renata. Vou descobrir que afinal só ela é verdadeira, só ela existe, sempre à espera, imóvel: nós somos apenas sopro no escuro, voo que vai desembocar no ventre dela: única realidade (Luft, 2014, p. 67)

Nas divagações de todos os personagens, cujas experiências de vida vão sendo contadas ao longo da narrativa indicando que cada um deles, a seu modo, vivenciam uma complexa gama de sentimentos antagônicos. No entanto, é a voz de Renata que se destaca, pois ela revela uma fascinação particular pela “ilha dos mortos”, enxergando-o como parte de um lugar ao qual seu âmagô deseja profundamente ligar-se, atrelar-se. Essa ligação simbólica com um espaço associado à morte não apenas ressalta a profundidade de seus conflitos internos, mas também sugere uma busca por transcendência ou um desejo de encontrar significado em meio à sua própria angústia existencial. Essa temática, explorada através das reflexões de Renata é uma camada adicional de complexidade à narrativa, convidando o leitor a refletir sobre os mistérios da vida, da morte e da condição humana.

O terceiro capítulo tem como título *Thanatos*. Por meio das memórias de Renata é revelado que os poucos momentos felizes de sua vida em família são aqueles vividos com Rafael. As lembranças decorrem da dor causada pela morte do filho e as suspeitas do envolvimento dos gêmeos, Camilo e Carolina, no acidente que vitimou o irmão. Nesse capítulo percebemos o esforço de cada personagem para compreender a dor e aprender com o tempo a resolver seus problemas. Também fazem parte as confissões solitárias da personagem sem nome designada de Mamãe, a morte interior de Carolina para o mundo, enclausurada em seu quarto fechado e o enigma da vida e da morte que ronda todos. Assim, as lembranças do passado agem sobre o presente, sendo instigadas pela morte irrecuperável, pois “Seria efeito da luz das velas, do seu próprio cansaço? Não, estava ali: o morto se transfigurava no moinho das horas.” (Luft, 2014, p. 42).

Camilo, mesmo já vivendo a própria morte, busca o entendimento de sua dupla cisão, “Eu quis entender por que nasci dividido em dois. Quis compreender o enigma da Vida e tudo o que encontrei foi a face da Morte [...]” (Luft, 2014, p. 94). *Thanatos*, que de acordo com a mitologia grega significa o deus que personifica a morte. Filho sem pai, é uma parte dessa duplicidade entre viver e morrer, ocupando na ilha indecifrável a outra margem da existência. Não apenas Rafael e Camilo atracavam no cais, mas um pouco de cada personagem que teve dentro de si as cicatrizes da “dama invencível”, a começar pela personagem Ella, morta-viva,

habitante de uma ilha solitária. A Ilha dos Mortos, envolta “em águas de mil naufrágios.” Luft (2014, p. 65).

Portanto, reiteramos novamente que o caráter memorialista dessa obra se afirma quando os personagens resgatam suas histórias, seu passado, suas vidas na imbricação com a morte. As lembranças do que perderam, do que deixaram de realizar, o fato de terem aberto mão da liberdade para se trancarem em uma casa, em alguns aposentos, o que tornou sua saída praticamente impossível.

Nesse contexto, os espaços de *O quarto fechado* são restritos à casa, à sala onde está o caixão de Camilo e aos quartos, refúgios de Ella, Carolina, Clara e Mamãe. Há, também a fazenda, lugar arbitrário, onde Martim sentia-se mais livre e distante de seus problemas e de suas decepções. Segundo Bachelard (2008), os locais não são vazios, nem homogêneo, já que carregam em si uma série de qualidades. Para Martim, a fazenda era um lugar de paixão, de devaneios, podendo, em algumas situações, ser leves, etéreos e transparentes, conforme o filósofo já citado. Enquanto que a fazenda, para Camilo, era um lugar que lhe provocava pavor, portanto, segundo Bachelard (2008), era um lugar caótico, obscuro, topofóbico, e onde ele se encontrou com a morte em uma ânsia desesperada.

Lembramos que Bachelard (2008), afirma que a casa é convencionalmente um espaço de intimidade, e representa a metáfora do interior do sujeito: “os espaços da casa estão dentro de nós. Assim, quando aprendemos a habitar uma casa, aprendemos também a habitar o nosso interior” (Bachelard, 2008, p. 197). E mais, “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (Bachelard, 2008, p. 200). Porém, em *O quarto fechado* não é o que ocorre, isso porque a casa se mostra como um lugar em que a morte se instala e provoca desequilíbrio. Esses espaços fragmentados fazem com que as pessoas da família não consigam reintegrar-se ao mundo que os rodeia.

Em relação à imagem convencional da casa como um espaço feliz, essa é desconstruída ponto a ponto em *O quarto fechado*, pois é expressa como um espaço em ruínas. Nesse sentido, na condição de metáfora da intimidade, a casa no romance aponta para uma interioridade do sujeito que narra, também em ruínas. Esta mesma casa com seus quartos fechados, seu piano seus corredores suas escadas suas salas claustrofóbicas, cheias de velharia e passado, assusta as personagens que nela habitam, visto que, o cotidiano familiar, muitas vezes denunciado a partir de relações de afeto tão esgarçadas, rancores, ódios e submissão, reina pelos seus cômodos a aglomerar pessoas, que nem sempre se amam, ou seja, casas que, ao invés de reunir os seres, simplesmente os justapõem. Em decorrência

disso, a família como instituição social, adquire contornos de espaço que, sendo em alguns momentos acolhedor, isto é, ninho, em muitas vezes, é opressor, uma jaula.

As casas de *O quarto fechado* se transmutam em barco pelo qual navega seus personagens na travessia de uma existência em que vida e morte são as margens de um mesmo rio, rio inverso, contrário, que abarca velhos e crianças, onde nessa travessia Renata “Estava aturdida: então, na treva acumulada a seus pés tocou as bordas do caixão como se ajudasse um barco a equilibrar-se na água.” (Luft, 2014, p. 91). O espaço nessa obra é um reduto de assustadores segredos, dores, insegurança e intimidade, mas também de lugares que assustam, limitam e, às vezes asfixia.

A relevância da casa como espaço predominante na obra em análise é de tal modo evidente que as referências a outros espaços são realizadas de forma consideravelmente tênue e tangencial. A casa e seus cômodos são os únicos espaços que constitui o grande eixo pelo qual circulam as personagens dessa obra, visto que, são poucos os casos em que encontramos referências pontuais e imagináveis a um local geográfico, como o caso da fazenda e do escritório de Martim na cidade.

Complementar à casa Ecléa Bosi (1994), afirma que, nos espaços da memória, ela é um elemento constante da mesma, pois representa a extensão da família, o núcleo dos vínculos sociais, o centro geométrico do mundo:

Temos com a casa e com a paisagem que a rodeia a comunicação silenciosa que marca nossas relações mais profundas. As coisas nos falam, sim, e por que exigir palavras de uma comunhão tão perfeita? [...] O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos (Bosi, 1994, p. 361-362).

A narrativa se interliga do início ao fim aos espaços da casa e às suas extensões: corredores, escadas, pátio, quartos, salas. No entanto, a relação, união entre os seus habitantes nesses lugares não se dá em perfeita comunhão, visto que, a dor distorce as imagens que são formadas pela memória em relação a eles: “A sala, a casa, um tanque de água turva onde giravam criaturas de gosma e sombra. Medo.” Luft (2014, p. 34). O medo, então, se desdobra em medo da repressão, sentido por Camilo, medo das cobranças, sentido por Renata, medo da não correspondências aos seus desejos, sentido por Martim, medo da criatura enclausurada no fim do corredor, sentido por mamãe, medo de tanto esperar por amor, sentido por Clara. Portanto, a recorrência da imagem da casa é, de tal modo, evidente na prosa literária de Lya Luft, que acreditamos ser relevante para esse tópico relatar o que a própria autora ressalta em

sua obra *O rio do meio* ao refletir sobre a ressurgência da casa enquanto morada do ser em toda a sua obra:

Em quartos, corredores e salas, secreto e trivial escorrem misturados entre pais e filhos, morte e nascimento, rancores e amor. Casas são importantes para mim – meus livros falam disso. É nelas que o fio passa de mão em mão, brotando das mulheres que mal se dão conta do indizível em seus ventres. Nas casas lançam raiz futuras lembranças que, somando-se ao que já trazemos ao nascer, vão nos deixar mais fortes ou mais vulneráveis (Luft, 2003, p. 116).

Pelo exposto acima, observamos que as considerações sobre a imagem da casa em sua obra se encaixam perfeitamente nos moldes do espaço da casa em *O quarto fechado*, sempre de acordo com os seres que nela habitam, uma vez que, a casa e seus espaços subdivididos são contemplados como cenário das ações, paixões, medos, dor, ressentimento, tristeza, desilusão e desejos humanos.

Quanto às personagens Renata e Martim, estavam presos em um espaço que, segundo Bachelard (2008, p. 206), “A seus abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes.” O que os dominavam naquele momento eram lembranças dolorosas em uma noite que lhes pareciam uma vida inteira repleta de indagações, cujas dimensões eram necessárias para recompor suas trajetórias. Nesse aspecto, a sala onde se encontram Renata e Martim é um espaço muito restrito, se comparado ao espaço que a narrativa abarca, pois o aprisionamento desses dois personagens não caracteriza, em nenhum momento, uma imobilidade descritiva, porque, enquanto rememoram suas histórias, abrem por meio da memória outros espaços, uma vez que a atividade mental dos dois nos leva de um espaço a outro e, conseqüentemente, de um tempo a outro.

Na verdade, Renata nos leva à sua casa de infância: “desde criança, quando o quadro dominava a sala da casa de seus pais” (Luft, 2014, p. 17); a seu apartamento quando “[...] sozinha no apartamento, cavalgava seu piano tremendo de prazer (Luft, 2014, p. 92); à sua casa depois; à casa de Mamãe e à fazenda.

Em toda essa movimentação, Renata vive uma quebra na sua trajetória de vida pela mudanças que faz para outros lugares. Seu primeiro espaço foi a casa dos pais e, com a morte deles ela se muda para um apartamento, depois divide a casa da fazenda e a de Mamãe. Assim são vários os recantos que agem como limites de seu mundo. Para Tuan (2013), estamos ambientados no lugar, uma vez que, nos integramos pelas relações diretas ou indiretas que estabelecemos com ele ou a partir dele. No entanto, Renata, ao perder sua conexão com sua arte como também devido à ausência do outro, trouxe um novo sentido de lugar, fato este que o transformou em um cenário de tortura, pois nenhum lugar por onde transitou conseguiu

preencher o sentimento de pertencimento.

Assim, sem ter para onde ir, Renata se refugia em sua solidão embriagadora, alivia-se na ausência de si mesma e em espaços sem vínculos afetivos: “Então, embriagava-se de música, e de solidão, quando conseguia: deteriorava-se, lentamente, debatia-se, estou caindo aos pedaços, percebia, estou me desmanchando como coisa que cai na água e fica empapada, pesada, mole.” (Luft, 2014, p. 27). Ela tinha um dom, dizia para si mesma, por isso ainda sentia falta da música, do piano. Havia deixado de tocar e, por isso mesmo, se perguntava se isso tinha mudado alguma coisa se tinha feito alguém feliz, assim:

Espalmou as mãos, dedos magros e fortes, agora destreinados. Tinham perdido o sortilégio. Tempo demasiado sem tocar, sufocando o ímpeto, debatendo-se. Para aliviar-se, levantava de noite, andava pelas ruas, ou pelo campo se estavam na fazenda; precisava soltar essa energia, para se recompor interiormente (Luft, 2014, p. 32).

Os elementos como o piano e o quadro são instrumentos que transportam Renata para um lugar abstrato que amenize o sofrimento, mesmo que a fuga ocorra apenas por curtos instantes. Conforme Borges Filhos (2007, p. 35), “as ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa, notadamente esses espaços são fixos, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade.” Isso significa que os espaços determinados para a personagem Renata, como para os demais, servem ao propósito de marcar a vivência de cada um e suas relações. Todos esses espaços representam o espaço de rememoração e de revisão das vidas das personagens que, de uma maneira ou de outra, tiveram relações uma com as outras. É também importante ressaltar que, na relação que Renata estabelece entre os espaços das casas de sua vida, é possível compreender que nenhum deles possibilitou sua libertação, pois todos a mantiveram fechada em si.

O quarto de Ella é outro espaço onde a vida, aparentemente se esvai. O corpo dela, disforme, se inscreve todo no ambiente e reflete a inadaptação da personagem à vida latejante ao seu redor. Por isso, o “destino, porém, decidira por ela. Aliviara-a, recolhendo Ella àquela ilha” (Luft, 2014, p.51), “a mesma ilha que Renata absorta contempla no quadro.” (Costa, 1996, p. 102). Quarto esse que [...] “todos na casa sabiam, lá só iam Mamãe, Martim, e raramente Clara. Alguma empregada era convocada vez por outra a subir e ajudar, limpar melhor o quarto, virar a doente na cama em dias em que Mamãe estava muito cansada.” (Luft, 2014, p. 82). As crianças foram proibidas de entrar lá, mas, um dia, Camilo conseguiu a chave e pôde observar a morte mais de perto.

Nesse espaço, talvez esteja a representação da ferida familiar, aberta e repulsiva, de relacionamentos entre a vida e a morte, à espera do golpe final. Oculta por todos, assistida por Mamãe, sua existência é o rastejar do grotesco que se instala como um parasita na vida dos indivíduos, pois “Havia estranhas coisas naquela casa, coisas não ditas brotavam como cogumelos pelos cantos.” (Luft, 2014, p. 49).

O quarto de Ella tem significados distintos para todos, inclusive para o leitor, que, ao ler apenas o título, imagina um lugar que guarda inúmeros segredos. Para Renata, esse quarto significa pavor; para Mamãe, medo, resignação; para Martim, perda, solidão; para Carolina e Camilo significava “[...]uma ferida úmida que se cobre com as roupas, não se deixa tocar, mas continua latejando. Talvez imaginassem o tempo todo o que haveria lá: animal raro, planta singular, criatura de charco enviando sinais pela casa a toda hora. Medo.” (Luft, 2014, p. 82). Para Clara, significava desilusão, visto ter seu amor proibido, que nem o de Ella; para esta, significa, dor, raiva, desilusão, vingança, perda e morte.

O conhecimento das personagens na narrativa da obra em análise foi essencial para a compreensão de suas relações com os espaços, pois suas características delimitam seu pertencimento ou não e, conseqüentemente, sua possível transgressão. Os movimentos dessas personagens nos mostraram seus objetivos e suas necessidades, além de sua descrição nos levar a transitar pelas mesmas casas, quartos, corredores e salas, sempre por intermédio de sua subjetividade, sempre atrelada à sua visão.

Nesse aspecto, o espaço e os personagens, portanto, são indissociáveis, uma vez que o olhar lhe incute uma percepção individual e uma nova memória social que se modificará ao entrar em contato com o outro. Isso porque o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. “É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem.” (Bachelard, 2008, p. 198).

Na seqüência do espaço, na sala do velório de Camilo, a noite avança e parece não ter fim, contrapondo-se ao tempo da rememoração dos pais sobre os vinte anos de relacionamento familiar que passa em segundos. Nesse sentido, o tempo cronológico parece não existir, pois cada personagem constrói seu tempo à sua maneira através da memória flutuante.

Nesse contexto, os personagens se concentram em lembrar o passado no presente, mas não projetam nada para o futuro, nem próximo nem distante, porque o tempo da narrativa termina com o nascer do dia, enquanto Camilo continua sendo velado. Nesse sentido, qualquer esperança foi soterrada pela força da morte, restando somente a compreensão do que foi a vida

e os afastamentos de todos da família “nas horas infinitas de um velório à noite” (Luft, 2014, p. 61).

Nessa obra, observamos que o espaço é apresentado em sua estreita associação com as personagens. Isso se justifica pelo fato de se referenciar tanto ao movimento de isolamento, como ao lugar escolhido para tal, mas sempre sugerindo a presença do ser humano como o desencadeador de tal movimento. Observamos também que o espaço físico é filtrado e delineado pelo espaço psicológico e esse, por sua vez, condiciona-se ao espaço social, o espaço em que a narrador e personagens contracenam com outras personagens.

Em suma, de modo mais amplo, compreendemos que na prosa literária de Lya Luft se constrói a ideia de que o mundo e seus espaços em si são insípidos e que o olhar humano é que lhe confere alguma tonalidade e significado, uma vez que as representações simbólicas do espaço em sua prosa relacionam com a intrincada junção entre sujeito e espaços ficcionais.

4.2 Melancolia e as configurações da dor

A apresentação dos fatos exteriores à obra é feita de forma reduzida ou seletiva, abrindo espaço à introspecção, à análise e à divagação. No caso deste romance de Lya Luft o termo intimismo está presente com ênfase nos desencontros amorosos, medos e temores infantis que se perpetuam na fase adulta, projetos e sonhos abortados, escolhas desastrosas e fracassadas.

Em *O quarto fechado*, as personagens são seres em descompassos, não encontram respostas à sua volta, buscam-nas dentro de si, por meio da linguagem do silêncio. Os diálogos entre eles tornam-se secundários e, quando aparecem, são incompreendidos, o que as levam à mutilação.

A crise da palavra conduz o ser humano ao silêncio e ao refúgio, por meio da solidão. Dessa forma, há um abismo entre o que as personagens aparentam ser, apenas a sua superfície, e o que elas realmente são, a sua essência, a sua profundidade. Logo, a introspecção e o intimismo surgem como decorrência natural na ficção de uma escritora que, no mundo de incertezas em que vivemos, optou por falar da condição humana. A própria Lya Luft admite que sua literatura,

não emerge de águas tranquilas: falo das minhas perplexidades enquanto ser humano, escorre de fendas onde se move algo que, inalcançável me desafia. [...]. Falo de ligações que fogem às regras, escapam a qualquer padrão, e têm uma substância de encantamento que ninguém fora desse círculo mágico jamais entenderá. Minhas ficções são pontes sobre o fosso que separa o sonhado do real (Luft, 2003, p. 14-17).

O relato dos dramas introspectivos de uma família vai além da mera falta de amor entre seus integrantes, abrangendo também a frustração decorrente da interdição de seus desejos mais profundos. Ao longo da narrativa, os acontecimentos relacionados à vida das personagens revelam não apenas um estado melancólico generalizado, mas também a maneira como cada uma delas encara a questão da morte. Essa melancolia se manifesta não apenas como um sentimento individual, mas como uma atmosfera opressiva que permeia todo o ambiente familiar, refletindo-se nas relações interpessoais e nas perspectivas de futuro das personagens. A postura diante da morte torna-se um ponto focal, evidenciando não apenas o medo e a resignação, mas também uma busca por significado e redenção em meio ao caos emocional que permeia suas vidas.

No que tange à melancolia, essa passa a ser vista como uma doença mais dolorosa do que o sofrimento físico, e que se buscará na natureza e em elementos físicos alguma forma de combater seus sintomas. Mas, somente na modernidade, é que perceberam que a dor melancólica não se tratava de algo realmente sintomático, contudo, trata-se de algo que se manifesta fruto de uma resistência entre homem e natureza por isso ela foi entendida como um obstáculo ameaçador à razão do homem. Nessa conjectura, segundo Freud (2013), o século XIX foi marcado pela consolidação da hegemonia da vida privada sobre a vida pública, completada já nas primeiras décadas do século XX. Assim ao investigar o sofrimento de seus contemporâneos, a melancolia foi privatizada, sendo trazida “da tradição do pensamento que vinculava o melancólico ao campo da arte e da vida pública, para o laboratório fechado da observação psicanalítica, a vida familiar.” (Freud, 2013, p. 17).

A melancolia estudada sob a ótica de Freud não traz a marca da genialidade criadora que os antigos atribuíram a ela, uma vez que esse psicanalista a caracteriza “por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, rebaixamento do sentimento de autoestima.” (Freud, 2013, p. 28).

Repetindo o já dito anteriormente, conforme assevera Tiburi (2004), que a melancolia se origina na consciência do sujeito sobre suas limitações, sai uma espécie de “adoecer”, mas não uma patologia, entendendo-se, nessa configuração, uma noção de universalidade e não de individualidade, visto que o afeto melancólico teria referência em um conflito racional do sujeito, pois este experimenta uma sensação de desamparo diante das diversas realidades do mundo, já que ele não tem o conhecimento de sua própria existência tampouco do mundo em que vive. Esse sujeito melancólico desinteressa-se de si, no entanto, passa a observar o mundo, ainda que não consiga achar sentido no que vê, criando para si um senso de realidade, que o diferencia dos demais sujeitos, pois o faz buscar e refletir sobre a verdade do mundo. Com isso,

esse sujeito assume uma postura filosófica que estará pautada no compreender o mundo e dar significado ao que vê.

Ressaltamos que a aproximação entre busca e isolamento é a mesma que, segundo Freud, ocorre no “luto e na melancolia”, sendo que no luto a busca será mantida pelo que se perdeu, porém existiu, enquanto que na melancolia, o objeto talvez não tenha realmente existido, mas mesmo assim causa o sentimento de vazio, “no luto a perda do objeto é consciente. Na melancolia, ela é retirada da consciência, ou seja, o indivíduo não se dá conta de quem ou o quê exatamente perdeu.” (Freud, 2013, p. 29).

Ao problematizar o mundo, os sujeitos modernos se sentem ao mesmo tempo deslocados, sendo essa uma característica que os acometem na modernidade e segue-os até a pós-modernidade. Destacamos que, Freud (2011), em *O mal-estar na civilização*, afirma que o indivíduo que habita o mundo moderno sentirá a necessidade de alcançar uma liberdade individual que, na maioria das vezes, destoará das exigências estabelecidas pela sociedade. Como consequência desse sentimento, esse sujeito pós-moderno se sentirá instável e deslocado. Sendo assim as perdas sofridas por esses sujeitos criaram um sentimento de vazio, abandono, empobrecimento do ego, bem como a perda do interesse pelo mundo.

Freud (2011, p. 42), irá atribuir esse sentimento melancólico e de desesperança adquirido pelo sujeito moderno à sensação de perda, o que ele também chamará de luto, pois o que difere da melancolia é a perturbação do sentimento de autoestima. Portanto, o sujeito melancólico sente a perda de algo sólido, algo que lhe pudesse dar estabilidade, porém, o não saber o que foi perdido gera neste sujeito o sentimento de autorrecriminação e até punição por não conseguir compreender, ou achar-se no mundo.

Observamos que existem traços que aproximam a narrativa de *O quarto fechado* de Lya Luft das noções desenvolvidas sobre melancolia, pois toda a desesperança, característica do ser melancólico, é encontrada em Renata, Martim, Camilo e Ella, personagens do romance, assim como a vontade e o desejo de reconstrução de encontrar a si mesmos.

Observamos também que toda a melancolia presente na narrativa tem como ponto de partida a memória, e essa, segundo Scliar (2003), é um elemento fortemente atrelado à melancolia, pois “de acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria (a melancolia) estaria fortemente associada à capacidade de lembrar, ainda que lembrar significasse ruminar tristes pensamentos” (Scliar, 2003, p. 83). Por esse motivo é importante nos determos ao fato de que toda melancolia presente na narrativa ocorre pelo viés memorialístico. Assim a melancolia é inserida em as personagens de *O quarto fechado*, a iniciar pela:

Pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. Numa idade em que seus hábitos estavam arraigados, não conseguira mais mudar. Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mais cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar. Até então concentrada em si mesma, não conseguia se repartir (Luft, 2014, p. 15).

Ao examinarmos esta personagem à luz da afecção melancólica percebemos um traço marcante de sua personalidade, que é o caráter narcisista na escolha do objeto. Conforme Freud (2013), o primeiro objeto amoroso após o estágio do *autoerotismo* será, para ambos os sexos, a mãe, cujo órgão nutridor provavelmente não é diferenciado de seu corpo no início. Caso o sujeito sofra alguma perturbação no seu desenvolvimento libidinal, ele elege como objeto de seu amor o próprio *eu* e passa a procurar, ao longo da vida, a si mesmo como objeto amoroso. E foi isso o que aconteceu com Renata, pois não dando conta das responsabilidades familiares, uma vez que, estivera centrada em si mesma, isto é, em seus interesses, sente-se desestruturada, perdida em um caos de emoções conflitantes, tornando impossível amar o outro, sobressaindo o caráter narcisista da personagem, pois, “Embora solitário, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano.” (Luft, 2014, p. 15).

Conforme Freud (1996), em relação às formas de amar, e de acordo com o a constituição do narcisismo uma pessoa pode amar em conformidade com o tipo narcisista, que ela própria é, ou seja, ela mesma, o que ela própria foi, o que ela própria gostaria de ser ou alguém que alguma vez foi parte dela mesma. No caso de Renata, ela ama o que ela foi, isto é, “vida antiga fechada no grande aposento claro da sua música.” (Luft, 2014, p. 18).

Percebemos que Renata envolve-se com Martim em um período delicado de sua vida, um período em que estava passando por dúvida e momentos tristes, no entanto ela reconhece que, “Por mais que tivesse amado Martim, ansiava dolorosamente pela música: era essa a sua verdadeira vida.” (Luft, 2014, p. 39). Segundo Freud (2010, p. 25), “Também para as mulheres que permaneceram narcísicas e frias em relação ao homem há um caminho que conduz ao completo amor objetal.” Nesse contexto, quanto mais o esposo de Renata se aproximava mais ela se afastava e cada vez mais se sentia infeliz por ter abandonado a carreira de musicista.

Mais uma dor veio agravar o estado melancólico de Renata, que foi o nascimento dos gêmeos, Camilo e Carolina, “os filhos, tão distantes do coração dela, amados com tamanho pudor e frios contatos, eram apenas duas figuras graciosas.” (Luft, 2014, p. 23). As mulheres narcisistas, na geração de um filho, conseguem amar de maneira completa, pois a gestação, conforme Freud, é parte dela mesma, no entanto isso não ocorre com Renata na gestação dos gêmeos, pois ela não sentiu esta completude amorosa. Somente na gestação do terceiro filho é que ela sente essa relação afetiva mais intensa, mas, percebemos que é insuficiente para

demovê-la da perspectiva narcisista, visto que, o amor para Renata vinha em segundo plano, tornando-se uma mulher frágil e delicada que não se identificou com a vida doméstica, tendo por isso uma vida familiar desajustada devido a renúncias que tivera que fazer.

Conforme ressalta Starobinski (2016), a melancolia não é mais que múltiplas expressões do poder patogênico da bile negra, quando o seu excesso ou a sua alteração qualitativa comprometem o equilíbrio harmonioso dos humores. Já Benjamin (2016), delimita o conceito de melancolia como sendo o de uma existência que se sabe em um mundo de ruínas, sujeito à imanência e à finitude que “manifestava-se [...] na crença sombria na sujeição ao destino. Retirou-se todo valor às ações humanas, e algo de novo nasceu: um mundo vazio.” (Benjamin, 2016, 144). Sendo assim, os sujeitos sentiam dificuldades em atribuir sentido a este mundo que estava fadado a desaparecer.

Embora, tendo uma distância temporal bem significativa, podermos retomar o que assinalou Aristóteles (1998), isto é, que a melancolia é simultaneamente extensiva à inquietação do pensamento do homem e o *humor negro* pode provocar tristeza e inquietações de espírito, no entanto, “é no caos que a melancolia se instaura [...] (Paiva, 2017, p. 76).

E, o caos completa seu ciclo quando o casamento de Renata se desfaz após renunciar definitivamente sua carreira como musicista, além de interditar seu desejo de tocar após a morte de seu filho mais novo, o anjo Rafael, pois “A ânsia que a castigava duplamente desde, morto o Anjo, não tocara mais, o impulso que a fazia gemer e correr como uma alma penada, também estava morto dentro dela.” (Luft, 2014, p. 110).

A melancolia em Camilo se traduz na escolha objetal que também é de natureza narcisista. Isso deriva da ausência do afeto materno desde seu nascimento, pois como sabemos Renata não se envolveu afetuosamente como seus filhos, os gêmeos.

Durante a penosa gravidez Renata alimentara um único anseio: livrar-se de tudo aquilo. [...] Depois da cesariana acordara deprimida. [...] Como fingir felicidade, se tudo o que sentia era aflição e uma vaga ternura compadecida? [...] Ficava aliviada cada vez que podia afastar-se deles (Luft, 2014, p. 40)

Relembramos que, em virtude do desenvolvimento libidinal, o sujeito elege a mãe como seu primeiro objeto amoroso, mas Camilo não tinha à sua volta essa figura de mãe, como se observa no exposto. Por isso, ele elege como objeto amoroso o seu próprio *eu*. Mas não é tão simples, tendo em vista que, junto a Camilo, veio sua irmã gêmea, Carolina, por quem ele se apaixonou. Embora pareça ir na contramão da teoria psicanalista no que diz respeito a escolha objetais do sujeito narcisista, na verdade, ao escolher a irmã como objeto amoroso, ele o faz por enxergar nela um igual a si mesmo. Portanto, ela significa uma parte exterior dele, e são

apresentados na narrativa como Camilo e Carolina, “fruto que nascera partido em dois, dedicados a refazer essa fragmentação que talvez lhes fosse um sofrimento” (Luft, 2014, p. 24).

Em *O quarto fechado*, Luft se apropria do mito de Caronte, o barqueiro do submundo, e também, de certa forma, ao criar os gêmeos Camilo e Carolina, nos remete ao mito grego de Narciso. Segundo Carrijo, a explicação é a de que:

Ao ressurgimento de personagens, temas, imagens, símbolos e mitos que compõem a *mitologia particular* da escritora, justapõe-se também o intenso processo de repetição de estruturas formais, trechos e excertos que transpõem as regiões fronteiriças de um livro, para penetrar o universo de obras ulteriores e, por via da repetição, alcançarem uma espécie de renovação (Carrijo, 2009, p. 144).

Esses seres míticos representam o caráter fluido e transitório da memória. Muito mais do que elementos estáticos, são processos dinâmicos de conservação dos fatos vivenciados e dos seres e objetos que nos circundaram em um tempo que passa bem rápido, mas obedecendo às épocas. Assim, o par narcísico Camilo e Carolina remete ao mito grego de Narciso. Para este mito, existem diferentes versões. Na obra essa personagem a partir de sua natureza melancólica, tem atribuída por nós a característica de ser um grande astro que arde e se consome sem emitir luz, isto é, um astro sem brilho próprio, pois:

Fora preciso morrer: não se contentava com as débeis luzes nos olhos de Carolina. Sua existência fora atormentada: insuficiente porque só se completaria sendo também Carolina; excessiva porque, sendo também a irmã, acabava sentindo tudo em dobro, vivia duplamente a sua própria experiência, e a de sua outra parte (Luft, 2014, p. 95)

No romance, Carolina também figuraria como a irmã gêmea de Camilo e amada por ele. Sendo parte dele, a evocação da ninfa Eco dá-se pelo modo como ela se relaciona com o irmão. Na narrativa, a mãe dos gêmeos percebia que “Carolina[...] fora a metade mais fraca da entidade que era Camilo e era Carolina; seguia o irmão, venerava-o, fazia sempre o que ele pedisse” (Luft, 2014, p. 23). Por sua vez, Carolina sabia que perante o irmão, “[...] era apenas um eco; “Eu sou um eco”, dizia o olhar dela.” (Luft, 2014, p. 30).

Apenas em Camilo observamos o traço narcísico já que Carolina não apresenta características específicas porque é construída a partir do irmão. A descrição da infância dos gêmeos é feita como uma convivência única. A mãe dá pouca importância a isso, mas são reprimidos pelo pai. Eles criam um mundo só deles, sem amigos e sem interferência de outros, perdurando, assim, até a adolescência.

Por volta dos 18 anos Camilo passa a se sentir incompleto: “Mas nos últimos meses evitavam-se para não revelarem, um ao outro, a dúvida que arranhava: “o que vai ser de nós? Por que você já não me basta?” (Luft, 2014, p. 96). Já Carolina tinha percebido que, meses antes da morte de seu irmão, que “a ligação que para ela parecera perfeita agora o inquietava, andava acochado por uma turbulência que ela não conseguia entender. Alguma coisa fora dos limites do singular amor do qual se alimentavam.” (Luft, 2014, p. 106).

Fora preciso morrer: não se contentava com as débeis luzes nos olhos de Carolina. Sua existência fora atormentada: insuficiente porque só se completaria sendo também Carolina; [...]. Algum dia alguma coisa ia acontecer: previam isso, embora não o soubessem dizer. Iam fundir-se num só? A vida repartida em dois era transitória, impossível de se manter para sempre (Luft, 2014, 95).

Freud (2013, p. 78), explica que, “O suicídio do melancólico em verdade esconde um assassinato do outro”. Nesse contexto, reconhecemos que o modo como Camilo escolheu para morrer é uma forma de libertação: libertação da violência do pai da escolha objetual pela irmã, da crise de identidade de gênero, uma vez que odiava a fazenda, não gostava de montar a cavalo, ou seja, não tinha essa habilidade e mesmo assim monta o cavalo mais bravo da fazenda da família, sabendo que este o jogaria no chão de forma fatal. Para Freud

[...] a melancolia nos ensina que o ego só pode matar a si próprio se puder, por meio do retorno do investimento de objeto, tratar-se como um objeto, se puder dirigir contra si a hostilidade que vale para o objeto e que representa a reação primordial do ego contra os objetos do mundo externo (Freud, 2013, p. 34).

Ao associarmos o exposto com a obra em análise, assimilamos que a personagem Camilo se mata não como um interesse destrutivo apenas, isto é morrer por morrer, mas o objetivo da narrativa era apresentar uma forma de fuga inconsciente da dor e das carências vitais. A investida da morte contra si mesmo é a representação de uma luta eterna contra o sofrimento e a repressão que foi uma constante em seu quarto fechado.

No romance *O quarto fechado*, Clara, irmã de sangue de Martim, embora seja uma personagem secundária, o narrador dedica a ela quase todo o capítulo VI da segunda parte do livro, cujo título é, *As águas*. É apresentada como a companheira de Mamãe nos afazeres domésticos. Renata, em suas lembranças, traz à tona todas as revelações dessa personagem: “Havia Clara, a irmã mais moça: bonita, solteira, cabelo branco em torno do rosto liso, um pouco fraca dos nervos por algum desgosto de amor na juventude.” (Luft, 2014, p. 48).

Nesta personagem encontramos explicitamente as características referentes à afecção melancólica, já que a perda do objeto, a que se refere Freud, para o melancólico é algo de

natureza ideal, isto é, “o melancólico apresenta um sofrimento intenso de perda, uma perda que pode também ser real ou ideal” (Freud, 2013, p. 54). No caso de Clara, há uma idealização do objeto amado na medida em que projeta nele expectativas de ser correspondida. No entanto, ao compreender que o padre a usou apenas para saciar um desejo e que nunca corresponderia seu amor, ela se decepciona: “Procurava, na fenda da vida, a salvação que ela não lhe poderia dar.” (Luft, 2014, p. 86-87). É nesse momento que, “na melancolia, é o próprio eu (ego) que é atingido, ferido, dilacerado.” (Freud, 2013, p. 55).

Segundo Freud (2013), a libido investida no objeto amado é retirada dele e depositada em um outro. Entretanto, Clara, acometida pela afecção melancólica, internaliza a energia que fora destinada ao padre, assim, ela o renuncia enquanto objeto amado, mas jamais ao amor que dedica a ele. Isso porque,

Na melancolia a batalha é mais acirrada em função da ambivalência, que “pertence em si mesma ao reprimido”. Quando a libido finalmente se desliga do objeto amado/ odiado, o aspecto narcísico da relação primitiva faz com que ela retorne não a outro objeto qualquer, mas ao próprio ego, que é subitamente revitalizado pelo retorno da libido (Freud, 2013, p. 15).

Observamos que, com esta postulação, a obra em análise, especificamente através da personagem Clara, traz o entendimento de que a perda na melancolia está relacionada a um objeto que fora retirado da consciência. Freud (2013), explica que algo do próprio sujeito é que se perde com o objeto, e complementa ao acentuar que o que se vê na melancolia não é igual ao que ocorre no luto, pois a perda existente “[...]pode-se reconhecer que é de natureza mais ideal.” (Freud, 2013, p. 29). Isso porque o melancólico pode sofrer uma perda de objeto tanto quanto aquele que entrará em processo de luto, porém a perda deste objeto impedirá que a ferida deixada pelo objeto que se foi cicatrize visto que a perda é de um ideal. Embora, Clara saiba inconscientemente que o padre nunca mais voltará, o que importa, para ela, é a fantasia que cria para si. Ao cultivar a fantasia, ela não encontrou meios e nem soube redirecionar a libido internalizada para outro.

Os três personagens que analisaremos agora têm uma ligação mais próxima uma com a outra - Martim, Ella e Mamãe -, claro que, no desenrolar da trama, todos os personagens, de um modo ou de outro, se interligam em um ponto qualquer ou suas ações acabam por resvalar nos demais personagens, mas esses três estão mais intimamente ligados e todos são acometidos pela afecção melancólica.

Ella é uma personagem que representa o que podemos chamar de morte anímica, não apenas ela, mas Martim e Mamãe, pois são desorientados por terem seus desejos frustrados,

além de insatisfeitos perante a vida. Martim, por seu desencontro amoroso com Renata, Ella e os filhos. A segunda, por sua existência inerte e eternamente restrita ao espaço estreito de uma cama em um quarto fechado, e Mamãe aprisionada nos laços familiares a exigirem total abnegação.

Após o acidente, Ella parecia não ter consciência do que acontecia a sua volta, embora ela apertasse uma campainha chamando Mamãe sempre que tinha necessidade de ajuda. Ela é apresentada na narrativa, conforme as impressões de outros personagens, pois, no romance, não há uma só palavra pronunciada por esta personagem. Contudo, ela tem uma das características mais marcante e mais aterradora da afecção melancólica: a autotortura. Conforme Freud (2013), o indivíduo se pune para afligir o ente amado por intermédio de sua doença, pois, em geral, a pessoa está fora de seu alcance.

De outra forma, podemos dizer que a autorrecriação, transformada em autotortura, passa a ser utilizada pelo melancólico como forma de punir o objeto amado, pois, através da doença, o paciente consegue torturar o ente amado sem mostrar-se explicitamente hostil. Ella também representa o que Tiburi (2004, p. 107) pontua ao asseverar que “a melancolia se mostra como a impossibilidade de superação do passado e a sobrevivência do morto como vivo”.

Portanto, pela impossibilidade de ter o amor de Martim pela imposição de sua mãe, ela vinga-se dela, mesmo vivendo uma vida degradante, fato este que surpreendeu até os médicos: “O que pensaria Ella? O que se passava no seu coração que, para espanto dos médicos, se recusava a parar?” (Luft, 2014, p. 51).

Conforme já explicado, o primeiro objeto de amor de um indivíduo é a pessoa que cuida dele, protege e dar carinho, geralmente essa pessoa é a mãe, ou alguém que faça esse mesmo papel, tendo com ela um apego muito forte, um vínculo de amor. No caso de Ella, por não ter recebido atenção da mãe, revela a perda de seu primeiro objeto de amor, acarretando a formação de um ego frágil. Ao encontrar o amor de Martim e uma forma de preencher o vazio deixado pela mãe, é ela que, pela segunda vez, lhe nega a satisfação amorosa ao proibir seu namoro:

Mas Ella cobrava-se, todos sabiam disso em casa: agora reclamava; dia e noite, pedia, exigia, impunha. Toda a sua grande presença excretava sinais inumanos. “Me amem, me atendam, me olhem, me queiram bem!” E enquanto os demais fingiam não ter escutado, Mamãe largava o que estivesse fazendo e subia as escadas, e todos comentavam: “Mamãe é de uma grandeza comovente.” (Luft, 2014, p. 53).

Sabemos que não era nobreza da parte da Mamãe, era sentimento de culpa, pois, Ella tinha bastante tempo para requisitá-la. Não era grandeza, muito menos nobreza e altruísmo, o

que Mamãe tinha era medo, como ela mesmo diz: “Será que ela sabe que sempre atendo porque tenho medo? Nunca me queixo, não reclamo: medo.” (Luft, 2014, p. 102). Martim também sabia do medo e do sentimento de culpa que Mamãe sentia, visto que, ele dizia: “Era duro para Mamãe, por isso em casa não se comentava o assunto, para não a afligi-la ainda mais.” (Luft, 2014, p. 48). Conforme Freud:

[...]O doente ainda tenta conseguir, por meio do rodeio da autopunição, vingar-se dos objetos originários e atormentar seus seres amados através da condição de doente, depois de ter cedido à doença para não ter de mostrar diretamente a eles a sua hostilidade. E de fato a pessoa que provocou a perturbação afetiva do doente e para a qual está orientada a sua condição de enfermo deve ser encontrada habitualmente em seu ambiente mais próximo (Freud, 2013, p. 34).

Compreendemos pelo exposto que o tormento melancólico sofrido pela personagem Ella é fruto de uma rebeldia contra o objeto que foi enclausurado, assim, a sua agressividade, que é direcionada a si mesmo, é uma forma de vingança. Essa personagem tem como resultado apenas o apego à própria doença, que se manifesta como uma força que resiste não ao tratamento, visto que sua condição não tem cura, mas a uma determinação de permanecer viva. Isso se justifica porque a angústia de morte emerge num contexto de extrema fragilidade do *Eu*, que se sente abandonado em seu investimento libidinal narcísico, sendo, portanto, incapaz de defende-se da agressividade voltada a si.

Ella, como um ser melancólico, ama e odeia, simultaneamente, o objeto perdido, sendo assim, se refugia na identificação narcisista, visto que, “o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, insultando-o humilhando-o fazendo-o sofrer e ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica.” (Freud, 2013, p. 78). Essa personagem tem outra característica do sujeito melancólico, que é o sadismo decorrente dos sentimentos ambivalentes para com o objeto, e é essa característica que explica para Freud a tendência do melancólico ao suicídio, pois, como esse ego trata de si mesmo como objeto, pode dirigir tamanha hostilidade contra si mesmo. É nesse ponto que Ella contraria a teoria, pois em nenhum momento de sua existência, ela pensou em tirar sua vida, mesmo vivendo em tamanho sofrimento e condição degradante. É como se essa personagem vivesse para mostrar à mãe sua culpa por tal condição e ao mesmo tempo dissesse que não havia nada que ela pudesse fazer para tirá-la daquela situação.

Martim é outro personagem que sofre de afecção melancólica, observada por meio de suas revelações introspectivas ao repensar suas atitudes em relação à família. Esse personagem teve várias perdas e, em algumas, realizou o trabalho do luto, como no caso do pai e de Ella, pois, segundo Freud (2013, p. 15), “O desligamento efetuado nos casos de luto é inconsciente,

mas não há obstáculos a que seu resultado chegue à consciência. O enlutado consegue pensar que está menos triste, consegue admitir o paulatino desapego do objeto perdido.” Na narrativa, há poucas abordagens sobre o pai, mas nenhum sofrimento sobre sua perda. Já, no caso de Ella, há referências do amor entre eles, pois “Martim e Ella, [...] tinham insistido naquele amor proibido.” (Luft, 2014, p. 51).

Martim, diante dessa perda, cumpriu o trabalho de luto, até porque ele é um homem autoritário e prático tanto no campo profissional quanto no seio familiar. Para ele, as pessoas deviam guiar suas vidas em torno de atividades práticas e relações estáveis. Sendo assim, ele evitava conflitos interiores. Tanto foi assim que, diante dos obstáculos colocados no seu relacionamento com Ella e diante de sua irrecuperável doença, ele cumpriu o trabalho de luto e, de forma prática, saiu e procurou outro amor.

No entanto, Ella, de forma alguma, pensava igual a ele ou compartilhava o mesmo senso prático de Martim, pois, se na narrativa não há um plano arquitetado de vingança explicitamente, todas as perdas que Martim teve e que o transformou em um ser melancólico, caíram muito bem como vingança, uma vez que, todas essas perdas cruzam o caminho de Ella, embora ela esteja em uma cama sem sequer se movimentar.

Martim perdera a esposa, ou seja, perdera seu objeto de amor, mas continuou amando-a, como ele mesmo confessa: “Nunca amei assim outra mulher”. Tive tantas, mais bonitas, alegres, sensuais; mas essa, que me atormentou, me significa mais que todas.” (Luft, 2014, p. 16). Por que não seria apenas luto? Porque, Segundo Freud (2013, p. 35), “o processo de luto diz respeito ao tempo necessário que o indivíduo deve submeter-se até conseguir desvincular-se do objeto de desejo, desempregando a força libidinal do objeto perdido.” Mas esse personagem nunca conseguiu desvincular de seu objeto perdido, no caso, o amor que sente por Renata, pois, mesmo “Depois da separação definitiva o amor continuava doendo nele, ferida que naquela noite recomeçava a latejar.” (Luft, 2014, p. 74). Freud (2013, p. 36), explica que, no luto, é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. Sendo assim, Martim procurou preencher todo o seu tempo com trabalho na tentativa de preencher o vazio, mas não fora bem sucedido, pois o vazio estava em seu ego.

Ainda sofrendo pela perda do seu objeto de amor, veio uma segunda perda, fato este que intensificou mais ainda seu estado melancólico. Martim perde seus filhos gêmeos. Além disso, perde também o filho Rafael, que chegou quando o casal já falava em separação. Depois disso, Martim nunca mais foi o mesmo, pois, se transformou, se mudou definitivamente para a fazenda, mas também cobrava da esposa: “Renata, o que você fazia enquanto nosso filho...”

(Luft, 2014, p. 93). A citação reticenciada, indica, de certo modo, que Martim imputa na esposa culpa pela morte do filho.

Martim envelhecera com a morte do filho que, para ele, seria a esperança, mas não certeza de descendência. Ele se tornara um homem apagado, mas, conforme a narrativa, ao se recuperar, jogara-se no trabalho, morava sozinho, tinha aventuras; era um homem desencantado. Isso também explica a afecção melancólica sentida por Martim, visto que, segundo Freud (2013), o melancólico sente um profundo e penoso desânimo, falta de interesse pelo mundo, perda da capacidade de amar e a diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriminação e autoenvelhecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Assim, diante da morte de Camilo e diante da velhice, Martim reconhece que fora mal sucedido nos seus relacionamentos e sente um vazio interior ao refletir acerca de seu comportamento em relação ao filho.

Ao pensarmos na vingança de Ella contra Martim, em alguns pontos, associamos a vingança de Medeia contra Jasão. Ela, enfurecida por ter sido traída, arquiteta sua vingança contra Jasão, levando em conta não somente o fato de ter sido traída, mas principalmente, a traição do juramento feito por ele diante dos deuses de nunca a abandonar.

O principal alvo é Jasão, mas feri-lo diretamente seria insuficiente para saciar a ira da esposa traída, assim como Ella vingar-se apenas de Martim não saciaria seu ódio. Segundo Kury (2003, p. 13), “humilhada, confiante em seus poderes mágicos resolveu vingar-se de Jasão por todos os meios possíveis e em tudo que pudesse feri-lo.” Ela planeja friamente suas ações, fazendo com que o traidor assistisse à morte dos filhos e sofresse com a perda dos que lhe eram caros – a nova amada e Creonte, que os apoiou e, principalmente, os filhos. Para Medeia, assim como para Ella, a vingança só estaria completa se o inimigo fosse derrotado por completo e a falta de descendência seria o maior dos castigos para um homem grego. Assim como para Martim que lamentava não ter descendente para perpetuar o patriarcado.

Ao final do enredo, quando o dia amanhecia, momento em que Renata e Martim faziam suas últimas reflexões sobre a vida que tiveram, algo de impressionante acontece. Ella, que há muito estava paralisada e aparentemente inconsciente, começa a ri alto, expressando, por meio daquele riso, a satisfação de fazer sofrer aqueles que proibiram sua felicidade e por tanto tempo ignoraram sua presença. Todos ouvem “o riso arquejante de um velho demônio agachado num canto nascia do fundo do corredor lá em cima, ricocheteava nas paredes, rolava pelos degraus” (Luft, 2014, p. 111). Conforme Tiburi (2004, p. 63), “A melancolia seria algo como a sombria tristeza no meio do riso”. Por isso “Ella estava rindo: sacudia o corpanzil de tanto rir, premia as pálpebras, virava a cabeça freneticamente no travesseiro.” (Luft, 2014, p. 111).

Heráclito chora porque se depara com o destino paradoxal do homem e a relação dele com a morte. E a razão do riso de Demócrito é porque ele vê o lado irônico da melancolia. Ambos, Heráclito e Ella são irônicos, riem de si mesmos e do mundo precário que os cerca. Riem porque, contra a efemeridade do homem em detrimento da dor que habita a sua alma, nada pode fazer. Assim, só lhe resta a saída pela ironia; a libertação pelo riso, pois conforme Tiburi (2004, p. 82) “Ri e escrever o riso. Ri como ato de libertação, como ato de cura dessa doença da alma que reverbera do corpo e tem nele sua sede.”

4.3 Os impactos da morte no processo de rememoração

Nesse processo de rememorar observamos a relação da memória com o tempo e também ligada as experiências e vivências, pois conforme Halbwachs (2006, p. 69), “a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Bosi (1994, p. 335), complementa que “pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém a ação atual.” Sendo assim os personagens ressignificam o tempo das vivências em família.

Mesmo assim, sob a sombra implacável da morte, o processo de rememoração vai gradativamente impactando a todos, especialmente Renata e Martim, cujas ações se entrelaçam de maneira intrincada com as narrativas individuais. Confrontadas com a certeza inabalável do fim, os personagens são conduzidos a um abismo de escuridão, mergulhados em um universo angustiante e enigmático.

A morte abre a narrativa quando “Ele dava os primeiros passos em sua Morte, abraçado a ela, que o instruía devagar.” (Luft, 2014, p. 13), e fecha quando “Sobre as copas das árvores negras pulsou o novo dia, abrindo na bruma uma cunha de luz que pousou na sala, onde o morto se enlaçava a sua amada: e atracavam no cais.” (Luft, 2014, p. 111). Isso nos lembra o que afirma Rodrigues (2006, p. 29,) que o absurdo da finitude humana reside em “parte, no fato de que a morte física não basta para realizar a morte nas consciências [...]. A consciência não consegue pensar o morto como morto e por isso não pode se furtar a lhe atribuir uma certa ‘vida’.

Em *O quarto fechado*, o processo de rememoração frente ao impacto da morte revela não apenas a fragmentação das personagens em busca de libertação dos confinamentos internos, mas também a complexidade das prisões pessoais. Camilo e Carolina estão presos um ao outro, muito além da relação gemelar, enquanto Mamãe está presa às imposições de Ella, enclausurada na angústia do amor frustrado; Clara, por sua vez, está presa também, a sentimentos frustrados,

tentando disfarçar a realidade sob uma máscara de maquiagem; Martim e Renata, por fim, são aniquilados pela morte/vida, sua e dos seus. Uma parte quer alcançar a liberdade, alguns pela morte física, outros pela consciência e outros não encontram saída e se acomodam diante dos sortilégios.

Conforme Halbwachs (2006, p. 125), “Não deixa de ser verdade que, em grande número de casos, encontramos a imagem de um fato passado ao percorrermos o contexto do tempo—mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças.” Em *O quarto fechado* de Lya Luft, pareceu aos personagens o tempo especificamente da morte de Camilo, apropriado para iniciar as lembranças, embora vencidos por ela e cúmplices de uma dor em comum, lembram-se de um passado predominado pelo desencontro. As lembranças dos pais são marcadas pelas suas individualidades, suas histórias, suas mazelas, suas inaptações e suas ambiguidades, são personagens que estão trancados pelo caos interior.

Para Bosi (1994, p. 335), “localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadna; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do passado.” Portanto, todos os personagens estão envolvidos na fronteira da vida e da morte, essa última como princípio organizador de toda a narrativa, além de ser para uns repreensão e para outros libertação.

As personagens, iniciam suas lembranças se questionando: “— O que é isso, a Morte? O que está fazendo conosco?” (Luft, 2014, p. 13). A partir disso segue as lembranças, não menos impactantes, nem menos dolorosas, nem menos fáceis de confrontá-las com o presente, pois morre Renata, quando se anula como pianista, buscando refúgio no seu mundo, no seu quarto fechado e lá se alia a um quadro *A Ilha dos Mortos*. O que nos faz lembrar a definição geográfica de ilha.

Portanto, Renata fora “como uma borboleta que abandona o casulo, pensara poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim.” (Luft, 2014, p. 35). No entanto, fora uma artista silenciada, porque não lhe bastavam o amor e a maternidade? Ela precisava de solidão, de exílio, sobretudo da arte, uma arte que significava privilégio e dor, por isso seu apego pela reprodução do quadro, arte esta que atrai a personagem pela morte, assim como Camilo, conforme lembra Renata “Ele sempre teve atração pela morte.” (Luft, 2014, p. 21).

Conforme Rodrigues (2006, p. 99), a Morte é um processo que gera uma espécie de poder “mágico” sobre uma sociedade: “(...) Ela tem *mana*, ou seja, uma capacidade geral de produzir efeitos ao nível da sociedade e de seus sistemas simbólicos.”

Segundo Candau (2012, p. 9), “a memória mais do que uma reconstituição fiel do passado é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável,

um conjunto de estratégias, um estar aqui que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele.” Esta reflexão evidencia que a memória é um processo ativo de construção e interpretação do passado, moldado pelas circunstâncias e pelas escolhas individuais.

Assim, estando próximas e distantes, a Morte e a Memória parecem que caminham no sentido da circularidade, visto que ao morrer, a memória do ente é acionada para manter sua presença viva na consciência dos outros. Por outro lado, a perda da Memória representa uma espécie de morte simbólica, em que o sujeito sente que perdeu um passado, perdeu uma porção importante do que ele *é* ou foi, morreu para uma parte de sua vivência com seus próximos. Nesse sentido, a Morte e a Memória se entrelaçam em uma espiral de influência mútua, onde a preservação da memória se torna essencial para a continuidade da vida simbólica do indivíduo além de sua existência física.

A atitude do mundo contemporâneo diante da morte, comparada ao medievo mudou, onde não se registra uma restrição tão negativa quanto aos rituais fúnebres. Observamos, pois, que a presença do quadro *A ilha dos mortos*, sempre na direção do olhar de Renata, assemelha-se a morte no declínio da Idade Média. Isso por que no período medieval, dada as circunstâncias de saúde, alimentação, higiene, inúmeras pestilências e epidemias, a morte era comum. Daí o fato de o fenômeno ser encarado como questão corriqueira. Ariès afirma que:

A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas. Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor (Ariès, 2012, p. 49-50)

Segundo Ariès (2012), a partir do fim do século XX a morte se tornou *inominável*, isto é, não se pode mais mencionar seu nome e tenta-se superar a morte, mesmo sabendo que todos morrerão: “tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguro de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais” (Ariès, 2012, p. 98).

O que acrescentamos a essa discussão é que na obra em análise a morte é um fato corriqueiro, personagens como Renata e Camilo são atraídos por ela, mas suas lamentações não são em torno da morte em si, mas sim da perda de suas individualidades. Na verdade, o que Renata fazia era idealizar o lugar representado no quadro, era como se ela fosse para lá construir uma nova vida, uma nova identidade, ou melhor dizendo renascer. Pois “Imaginava-se nele: a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali. Tudo vibrava, palpitava por trás da cena imóvel.

Ela conseguia respirar aquele ar pesado, tatear os contornos das muralhas contra o fundo sombrio. Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro.” (Luft, 2014, p. 18).

Nesse contexto, a memória emerge como um elemento crucial relacionada à identidade. É através dela que o sujeito preserva e molda sua própria narrativa, influenciando diretamente o curso de sua vida, isto é, constrói o que ele pode vir a *ser*. Embora Renata não seja acometida por amnésia, uma condição na qual o indivíduo perde não apenas lembranças, mas também a consciência de si mesmo e de sua história, sua relação com a memória ainda desempenha um papel fundamental em sua jornada. Pois, segundo Candau,

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa (Candau, 2012, p. 16).

O autor acima ainda segue complementando que, a memória gera a identidade e participa da sua construção, do mesmo modo que a identidade molda algumas características que farão com que o ser humano incorpore alguns aspectos de seu passado, fazendo “escolhas memoriais.” (Candau, 2011, p. 19). Nesse contexto, para que as memórias existam, pressupõe-se, também, a existência da morte de acontecimentos ou momentos.

Conforme Elias (2012) é também mediante a memória que se mantém um morto vivo, quando há o rompimento de tudo o que é recordável e rememorável. Nesse caso, Renata pensa: “Vou acabar amando a Morte como ele a amava. Vou descobrir que afinal só ela é verdadeira, só ela existe, sempre à espera: nós somos apenas sopro que vai desembocar no ventre dela: única realidade.” (Luft, 2014 p. 67).

A morte também impactou as lembranças de Martim, um homem austero e grosseiro, “antes de tudo um homem do campo.” (Luft, 2014, p. 17). Em suas lembranças sentia sua vida desabar com a estranheza da companheira que idealizara para a vida toda. “Não, o amor não bastara. Tinham passado todos os estágios de uma lenta, dolorosa separação.” (Luft, 2014, p. 15). Já com relação a morte de Camilo, Martim representa mais um fracasso pessoal, pois diferente de Renata que sempre soube da atração que o filho tinha pela morte desde criança.

Compreender a morte organicamente não aniquila a tensão, o medo e/ou o mistério que a envolve. A premissa de tal percepção é de que a finitude humana entraria nas “coisas naturais”, e a perplexidade desse evento não tocaria tanto o aspecto sentimental. A ação dramática, referenciada por Ariès (2003), como “Morte romantizada”, seria incabível. Isso porque “a morte romântica, retórica, é antes de tudo a *morte do outro*.” (Ariès, 2012, p. 41).

São nos pensamentos de Carolina que há contradição dessa romantização da morte, quando ela tapa o rosto e pensa: “Vou ser igual, cheiro de caverna e podridão, como um bicho. Cheirou as palmas das mãos, os braços, abriu a blusa e, baixando bem o rosto, tentou flagrar no corpo algum sinal de dissolução.” (Luft, 2014, p. 104). A desintegração orgânica é referenciada, de maneira indireta, na “Carta sobre a felicidade”, de Epicuro. Nela, o filósofo escreve a Meneceu discorrendo sobre a valorização da Vida e da necessidade do Mito. Para Epicuro (2002), não se deveria temer a morte, uma vez que ela é apenas a dissolução atômica da matéria em que reside a alma. Portanto, para o autor, é desmedido o medo da morte, uma vez que ela é, justamente, a abstenção dos sentidos. Pois,

É tolo portanto quem diz ter medo da morte, não porque a chegada desta lhe trará sofrimento, mas porque o aflige a própria espera: aquilo que não nos perturba quando presente não deveria afligir-nos enquanto está sendo esperado. Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos (Epicuro, 2002, p. 28-29).

Tal concepção, aparentemente, trata o corpo humano como apenas um invólucro para algo ainda mais profundo e valoroso: o espírito saudável, o que na verdade contradiz tanto os pensamentos, sentimentos e atitudes de todos os personagens da obra em análise tendo em vista sua concretude sombria chancelaria da morte e da memória.

Para Carolina, a relação com o pai fora inexistente, enquanto que para Camilo fora tão difícil, até chagar a um ponto de se tornarem dois estranhos, pois Camilo, era uma das metades do “fruto que nascera partido em dois.” (Luft, 2014, p. 24). Assim, o sofrimento advindo da identidade comprometida pela viscosa relação com a irmã gêmea, Carolina, e a angústia advinda da constante desaprovação do pai que o julgava incapaz de exercer funções viris. Por isso Martim rememora o aniversário dos filhos, quando tinham seis anos, “a festa, o presente de Camilo, o choro que ainda o perseguia em pesadelos. O filho vingara-se morrendo naquele lugar, aquela morte.” (Luft, 2014, p. 80).

Diante da dor da rememoração, tudo parecia tão ínfimo, pois fora suplantado pelo plano perfeitamente escolhido e arquitetado da morte. Pois o desejo da própria morte pela personagem, sua intenção de resolutivo suicídio, são observados de forma patente pelas outras personagens: “Os homens disseram a Martim que não parecia acidente: Camilo procurava a morte, jogara-se nela.” (Luft, 2014, p. 81).

Ao se entregar de forma deliberada às águas da morte Camilo imerge em um turbilhão de emoções, mesclando medo e prazer. Conforme Bachelard (1998, p. 49), “podem-se descobrir

as duas águas, a da alegria e a da dor. Mas não existe apenas uma lembrança. Nunca a água pesada se torna uma água leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso.” Essa dualidade é vivenciada intensamente por pai e filho, que mergulham em águas que os transformam profundamente. Para o pai, resta o fardo dor, da culpa e da desilusão, pois compreende que nada mais poderá ser desfeito.

Em todo o trajeto até à fazenda, Camilo soubera: Alguém que amei, está à minha espera. Sem rosto, sem nome, guardado para mim intacto. Cavalcando o demônio, o cheiro do próprio sêmen misturado ao de suor e emanções brutais, ele urrava de prazer, medo, ódio e vitória. Expelira fezes e urina e despencara naquele abraço, onde seria unicamente Camilo: dissolvido, liberado, a um tempo, passageiro e profundezas (Luft, 2014, p. 98-99).

A passagem acima permite interpretar a relação malfadada entre Martim e Camilo, pai e filho que nunca se encontraram num abraço amoroso, que nunca tiveram a essência de família, de ensinamento e de aprendizagem entre esses dois membros. A existência dúbia de Camilo, seus gostos, que para o pai eram afeminados, a mania de andar sempre com a irmã e de ter cabelos compridos configura-se como uma afronta ao pai.

No duelo entre memória e morte podemos ilustrar que segundo Bosi (1994), não se pode ignorar o tratamento da memória como fenômeno social, pois as lembranças que emergem de um indivíduo estão demarcadas por todo um contexto relacional e localizado com “a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.” (Bosi, 1994, p. 17).

Portanto, através do processo de rememoração de Renata e Martim observamos que os gêmeos Camilo e Carolina se buscavam na vida e na morte, se apoiavam um no outro como frutos de uma mesma matéria. Os dois iguais na diferença, um paradoxo, mas era assim que eles eram, pois Camilo sempre tivera ares de mistério, escondido dentro de si e da irmã ao mesmo tempo, amigo da morte, sua busca em vida. Carolina o outro de Camilo, sua cúmplice, porém, sem a mesma atração pela morte, mas sempre fiel ao irmão.

Rafael o anjo que também representou vida e morte, por um curto espaço de tempo deu esperança aos pais, mas o anjo de luz se apaga, a esperança latente se desfaz. Morre também Camilo, conseqüentemente morre Carolina, frutos de Renata e Martim que não sobreviveriam às crises impostas. É como se o lado oculto da morte já não fosse tão oculto assim para eles que morriam em vida, definhando-se, perdendo-se cada vez mais.

Ariés (2012, p. 54), nos diz que, “Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho.” Isso porque os distanciamentos exigidos pelas novas concepções sociais reestruturam os espaços. Além disso, para o autor:

A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido (Ariès, 2012, p. 54).

Conforme o exposto, podemos associar que todos os personagens tiveram suas várias etapas de morte, apenas Camilo teve uma morte digna de um espetáculo circense, que podemos associar ao malabarismo feito em cima de um cavalo nos circos e porque não dizer, nos circos da vida, já que nascemos para morrer, embora alguns lutem o tempo todo pela vida, esperando apenas o ato final.

Ella enlouquece por ter seu amor por Martim frustrado no passado por Mamãe com a justificativa no fato dos dois serem irmãos. Essa proibição foi motivo de desestruturação, de Ella, de Martim e de Mamãe, porque a partir disso consequências foram inevitáveis para os envolvidos, pois todos foram condenados a um cárcere forçado,

Percebemos nos personagens repreensões, frustrações, questionamentos perdidos, diluídos em respostas reticentes, todas passadas em um tempo soberano, arbitrário e impositor da finitude. Através da Memória que se firmam as experimentações do mundo, mesmo um mundo fechado por imposições sociais. Foi também num momento de atração, contemplação, escolhas, inquietude e Morte que a Memória retirou dessa realidade a exatidão dos acontecimentos vivenciados e rememorados por Renata e Martim. Assim para Paul Ricouer (2007, p. 26) “[...] nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança.”

A morte, parte inseparável da narrativa, que já fora vista como uma parte negativa do existir que a tudo destrói o que um ser construiu ao longo de sua existência. Por não poder explicá-la e não saber exatamente o que a morte traz para quem morre e para os que ficam, os homens criaram representações desta, transformando-a numa personagem das histórias e narrativas. E nas suas representações tratam não somente de questões da interioridade humana, como também a concretude da finitude. Assim, um quadro, uma escada, um caixão, uma casa, um corpo, um quarto, um piano são formas que agem como elo entre o passado e o presente, vida e morte.

Se o nascer e o morrer são experiências de solidão, nada melhor do que a obra *O quarto fechado*, para exemplificar isso, pois todos os personagens vivem na solidão porque vivem a morte como uma condenação, pena para uns, castigo para outros, fuga e libertação para além de outros. Vivem a morte e conseqüentemente a solidão, fechados em si em um espaço coletivo.

Conforme Candau(2012), a memória dos mortos é um recurso essencial para a identidade. Esse trabalho da memória e da identidade que se organiza ao redor dos mortos manifesta-se nos monumentos da recordação: sua função é de “instigar, pela emoção, uma memória viva, dar a ver a perenidade e manter assim a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou família.” (Candau, 2012, p. 145).

A desestruturação do ser, sua fuga nas entranhas horrendas do espaço íntimo pode ser observada nas intempéries da nossa época, essa, perdida em sua própria imagem. Assim a obra *O quarto fechado*, ao nosso ver, é a representação literária da dissolução de valores imprescindíveis ao equilíbrio social. A própria Lya Luft sinaliza que, “tudo realmente se multiplicou, porque estamos cada dia mais aflitos e mais cruéis. Mais frios também. Para nos protegermos da dor, do nosso deserto de emoções e valores, quem sabe?” (Luft, 2004, p. 38).

Assim, o processo de rememorar realizado por Renata e Martim, recorre ao passado que se conserva nos espaços, na memória, e que atuam, significam, ressignificam no presente da narrativa, e essa relação entre passado e presente se instaura neles em forma de conflito, e é nesse hiato entre passado e presente, nesse solo insólito, que surge, não somente em Renata, mas também nos demais personagens, características latentes de um sujeito melancólico. Para Freud (2013, p. 53) “Morte e desilusão são os dois temas que as acompanham. A morte esvazia o mundo, a desilusão e a tristeza abatem-se sobre o eu (ego) e do mesmo modo o esvaziam.” Assim, a vida dos personagens da obra em análise, como sujeitos melancólicos, coloca-se como uma vida impossível, baseada no que foi e já não é, uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor, e vazio que aborta sempre na morte.

A melancolia permeia a narrativa, manifestando -se na atração pela morte, enquanto a memória como elemento resgatador nas trajetórias das personagens sinaliza que a obra pode ser interpretada como um espelho ou uma alegoria do tempo presente, onde a identidade está constantemente oscilando entre o familiar e o desconhecido, entre a dor e o êxtase, entre o tudo e o nada, entre vida e morte, entre encontro e desencontro, entre amor e desamor, entre o *eu* e o *outro*, entre plenitude e vazio entre o imutável sólido e a insondável região fluida do ser. Essa rica tapeçaria de dualidades e contradições reflete não apenas as complexidades individuais das personagens, mas também as nuances da condição humana em um mundo em constante mutação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs analisar a relação entre memória e espaço nas interfaces com a melancolia e morte na obra *O quarto fechado* de Lya Luft. Para isso, foi necessário traçar um percurso, através do qual refletimos sobre a memória a partir de diversas perspectivas e como essa se configura na obra. É importante ressaltar que essa abordagem se justifica pelo caráter memorialístico intrínseco à obra, o qual demanda uma análise cuidadosa das relações entre memória, espaço e o tema da melancolia e morte presentes no texto.

Buscamos compreender o fluxo da memória e da melancolia e como esses elementos se refletem na construção das personagens. Para mais além procuramos identificar como se dar a relação entre a memória e a morte, considerando que os espaços na obra possuem um simbolismo que exerce uma influência profunda nos aspectos melancólicos das personagens. Essa análise se revela essencial para desvendar as complexidades das vivências das personagens e sua relação com a passagem do tempo, a perda e a transitoriedade da vida.

Diante disso, tornou-se possível compreender que as buscas, os descaminhos, as frustrações, os desejos reticentes dos personagens estilhaçam os mesmos, que se perdem em meio ao lutas pelos ideais. São personagens que vivem em meio ao confronto de instâncias emocionais, consciente ou inconscientemente, que se debatem entre a loucura e a sanidade em que se reparam aos conflitos de amor, ódio, vingança e morte.

Decorre-se, então, diante disso, que é possível notar o quanto, essa obra em análise retoma a contextos narrativos já esboçados nas diferentes formas com que Lya Luft se apropriou de vários sentidos para narrar variados temas, mas que em especial nessa obra ela o faz a partir dos temas abordados um tom trágico, sombrio, sufocante, de muita dor, em que a morte é a moldura para todos e para tudo, abrindo e fechando não somente a narrativa em si, mas a vida de todos os personagens. É como Lya Luft diz “Um dia finalmente a Senhora Morte há de se compadecer: sem dor nem alarde, soprará a chamazinha tênue, fechando a última porta desse corredor demasiado, e levará consigo essa que apenas perdura.” (Luft, 2004, p. 26).

A trama também mostra, sob o olhar de Renata e Martim, protagonistas na condição de mulher e homem na sociedade, moldados por preceitos, regras e imposições difícil de se desfazer, de enfrentar e libertar-se. Renata e os demais personagens são a representação do patriarcalismo opressor em que todos, através de suas escolhas, se tornaram oprimidos sem procurar uma saída, exceto Camilo que procurou o suicídio para se libertar das amarras impostas socialmente.

Em *O quarto fechado* o tempo foi manejado para se constituir como elemento fundamental, necessário a construção da narrativa, permitindo a reunião de todos os personagens no velório de Camilo. Nesse sentido, a narrativa oscila entre o passado e o presente, contribuindo para associar as características psíquicas da melancolia, uma vez que o melancólico, como aponta a psicanálise, tende a não viver o presente, a não ser para se certificar de que o objeto amado foi perdido.

Percebemos, pois que através de uma escritura melancólica, a obra *O quarto fechado* revela um inconformismo e passividade, lutas de vida e de morte. Os personagens são ora vítimas, ora algozes de um mundo de pressões sociais que os imobilizam. A obra ilumina o nosso tempo, mais do que apresentar personagens e situações que nos alegorizam, é no próprio tecer narrativo que nos deparamos com os paradoxos pós-moderno, então podemos extrapolar a individualidade de suas personagens e lermos em suas trajetórias os paradoxos do sujeito contemporâneo. Nesse contexto, por meio da análise observamos que não há nenhuma perspectiva em relação ao futuro, tempo esse que seria diferente, o inesperado, constituindo aquilo que o melancólico repudia.

O espaço familiar em *O quarto fechado* é responsável pelo sofrimento das personagens, pelas suas frustrações, as quais refletem diretamente nas ações e acontecimentos do presente, sendo a morte de Camilo o fato insidiador dessas reflexões. O comportamento melancólico das personagens decorrente da perda de um objeto que se faz ora nas palavras do narrador, ora nos pensamentos deles.

O tempo da narrativa é o tempo da memória, tendo em vista que, os protagonistas acionam os fatos e experiências vivenciados. Para Bosi (1994, p. 53), “a lembrança é a sobrevivência do passado, o passado conserva-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança.” As imagens lembranças ocorrem frequentemente em Renata e Martim, seja em momentos de narração ou momentos de reflexão.

Na análise de *O quarto fechado*, além dos aspectos memorialista da obra, dos aspectos melancólicos das personagens, bem como reflexões sobre vida e morte percebemos que Renata, Martim, Camilo, Carolina, Mamãe, Clara e Ella tanto se buscam quanto se perdem um no outro. Sendo assim, questionamos se as personagens foram vítimas encarcerados pelo poder alienante e perturbador das convenções sociais ou a vida que escolheram para si fez com que se perdessem no contínuo do tempo? Não sabemos a resposta, mas é possível refletir que, resgatar a esperança era o que deveria ter alimentado suas almas.

No entanto, não podemos, nem devemos cultuar a ilusão quanto ao fato de que há sempre um lado oculto a ser desvendado, um outro a ser entendido, um mundo, interno e

externo, a ser edificado, pois somos um e somos vários ao mesmo tempo. Fugir disso é assumir a face patológica do ser. Nesse contexto, a obra *O quarto fechado* nos aponta para as consequências que a vida assume diante de uma sociedade fragmentada em regras e preceitos, deixando no leitor uma inquietação que expõe tão duramente as máscaras da sociedade.

Eu, com todos os meus medos, inseguranças, entre o compreensível e o incompreensível, entre a certeza e a incerteza, percebo a importância desta análise da obra. Ela não apenas lança luz sobre os temas intrincados que permeia a narrativa, mas também instiga uma série de questionamentos que me acompanharão adiante, alimentando meu desejo contínuo de explorar, ler e analisar outras obras na tentativa de não me perder na inércia da vida.

Reconheço que esta jornada não se encerra aqui; ao contrário, é um passo em um caminho de descoberta e aprendizado contínuo. Assim, esperamos que o resultado desse trabalho não traga em si um tom pretencioso de completude, mas sim de uma parte entre tantas e importantes análises que a obra suscita. Afinal, concordo plenamente com a autora quando ela nos lembra que, "no circo da vida, às vezes somos animais treinados, somos trapezistas, domadores e domados. Conhecemos truques e artimanhas, muitas vezes executamos os passos corretos e os gestos quase perfeitos. Mas viver é um salto sem rede." (Luft, 1997, p. 57).

Ademais, destituo-me, aqui, de qualquer intenção categórica em nível de teorização tanto para as temáticas discutidas quanto para a análise da obra *O quarto fechado* de Lya Luft. Restrinjo os propósitos desta minha pesquisa a uma contribuição para as reflexões sobre espaço, memória, melancolia e morte especialmente em futuras análises dessa obra. Afinal como sinaliza Luft (2004, p. 180-181), "Boa parte do que escrevo brota desse caldeirão de bruxas que é inconsciente e lucidez, memória e invenção, susto e amadurecimento."

Esperamos, por fim, que esse trabalho promova uma valiosa reflexão sobre a riqueza e profundidade da obra *O Quarto Fechado* de Lya Luft, especialmente no que diz respeito à intersecção entre memória, morte e melancolia. Ao explorar esses temas tão intrincadamente entrelaçados, buscamos lançar luz sobre os aspectos mais sutis e complexos da experiência humana, oferecendo novas perspectivas para a compreensão da condição humana e das dinâmicas emocionais que permeiam a narrativa. Que este estudo incentive não apenas uma apreciação mais profunda da obra em si, mas também inspire uma reflexão mais ampla sobre os temas universais e atemporais que ela aborda, enriquecendo com isso nosso entendimento da literatura e da vida.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, P. **O homem perante a morte**. Trad. Ana Rahaça. Portugal: Europa-América, Lda, 2000.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARROCA, I. C. S. **Figurações e ambiguidades do trágico: experiências constituintes do estilo na obra de Lya Luft, 2011**. 245f. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte. Autêntica, 2013.

BORGES FILHO, O. **Espaço e Literatura: introdução à topoanálise**. Franca. São Paulo Ribeirão gráfica e editora. 2007.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo. Companhia das letras. 1994.

BRUNO, N. B. A recepção crítica da obra de Adriana Lisboa. **Revista Investigações**, Recife, V. 32, n. 1, p. 300 – 318, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240809>. Acesso em 10 de out. de 2022

BUDDE, L. **A espessura da existência humana: Perdas & Ganhos na obra de Lya Luft**. 2007. 131f. Dissertação (Mestrado em teoria literária) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2007.

CANDAU, J. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARNEIRO, D. C. O Limiar entre a Memória e a Morte: A simbologia do Luto em Sêneca (04 a.C.-65 d.C). In: XIX Simpósio Nacional de História ANPUH, 2017, Brasília. **O Limiar entre a Memória e a Morte: A simbologia do Luto em Sêneca (04 a.C.-65 d. C)**. Brasília: EdUNB, 2017. v. 1. p. 1-10.

- CARRIJO, S. A. B. **Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft**, 2009. 406f. Tese (Doutorado em Letras e linguística). Universidade Federal de Goiás. Goiânia -Goiás. 2009.
- COELHO, N. N. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COSTA, M. O. M. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1996.
- DANTAS, M. H. M. **Melancolia e criação literária: veredas psicanalíticas em Guimarães Rosa**. 2017. 157f. Dissertação (Mestrado em Letras, Literatura, Cultura e Tradução). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa – Paraíba. 2017.
- ELIAS, N. **A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- EPICURO. Antologia de textos (séc. IV/III a.C.) In: **Coleção Os pensadores**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- EPICURO. **Carta sobre a felicidade: (a Meneceu)**. Trad. Álvaro Lorencini e Enzo Del Carrat. s.l., s.n., s.d.
- FRAITAG, K. **Configurações do desejo em *As parceiras, a Asa esquerda do anjo e Reunião de família de Lya Luft***. 2014, 116F. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Tangará da Serra- MT. 2014.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Caronte. São Paulo:Cosacnaify: 2013.
- FREUD, S. Reflexões para o tempo de guerra e morte. In: _____. **Obras completas de Sigmund**. Covilhã, 2009. 3. ed. Madri: Biblioteca Nueva. v. 14 (Original publicado em 1914).
- FREUD, S. **Introdução ao narcisismo**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira. Vol. XII. Trad. Paulo César de Sousa. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 11-37.
- GAMA-KHALIL, M. M. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da ANPOLL** (Impresso), v. 28, p. 213-235, 2010.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HIPÓCRATES. **Aforismos de Hipócrates**. Tradução José Días de Moraes. São Paulo: Editora Martin Claret. 2003.
- IZQUIERDO, I. **Memória**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.
- KIERKEGAARD, S. **O desespero humano – doença até a morte**. Trad.: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp. 2010.
- KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In.: EURÍPEDES. **Medéia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.p. 11-16.

LABAKI, Maria Elisa Pessoa. **Morte**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.

LIBERATI, W. D. **Direito da Criança e do Adolescente**. São Paulo: Rideel, 2007.

LUFT, L. **Paisagem Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

LUFT, L. **O quarto fechado** 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LUFT, L. **A volta da bruxa boa**. São Paulo: Galera, 2007.

LUFT, L. **Criança Pensa**. São Paulo: Galerinha, 2009.

LUFT, L. **Em outras palavras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LUFT, L. **Para não dizer adeus**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LUFT, L. **Pensar e transgredir**. Rio de Janeiro. Record, 2004.

LUFT, L. **O rio do meio**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LUFT, L. **Mar de dentro**. São Paulo. Arx. 2002.

LUFT, L. **Secreta mirada**. São Paulo: Mandarin, 1997.

LUFT, L. **Mulher no palco**. São Paulo: Siciliano, 1992.

LUFT, L. **O lado fatal**. São Paulo: Siciliano, 1991.

MARTINS, W. R. M. O. **As figurações da morte e da memória na poética de Manoel de Barros**. 2015, 204f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara-SP.

PAIVA, M. F. S. **Memória e Melancolia em Anelise**. 2017. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros-RN, 2017.

PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Mercado de Letras, 1993.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v.2, n.3, p.3-15, 1992.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos. Rio de Janeiro** v.5, n.10, p.200-2012, 1992.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, J. C. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

SANTOS, J. P. R. **Travessias da Memória no romance *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles.** 2022. 216f. Tese (Doutorado em história da literatura). Universidade Federal do Rio Grande- RS. 2022.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCLIAR, M. **A Melancolia na Literatura:** Caderno Saúde Mental. V. 1. Nº 1. jan- abr. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cbsm/article/view/68422>. Acesso em: 05 de maio 2023.

SCLIAR, M. **Saturno nos Trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHNÄDELBACH, R. C. **Entre o sonho e o real: um percurso pelo universo dual** construído por Lya Luft. 2003. 97f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. Santa Catarina. 2003.

STAROBINSKI, J. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza.** Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEIXEIRA, M. A. R. **A concepção Freudiana de melancolia: elementos para uma metapsicologia dos estados da mente melancólicos.** 2007, 186f. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Sociedade). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Assis – São Paulo. 2007.

TIBURI, M. **Filosofia Cinza. A Melancolia e o Corpo nas Dobras da Escrita.** Porto Alegre: Escritos, 2004.

TOMAZ, J. M. T. **Marcadores afetivos e inscrições corporais no universo feminino de Lya Luft.** 2007. 218f. Tese (Doutorado em letras e linguística: literatura). Universidade Federal de Alagoas. Maceió. 2007.

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Tradução de Livia de Oliveira, Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Y. F. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** Yi Fu Tuan; tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

XAVIER, E. C. F. O inventado e o vivido: a ficção-realidade de Lya Luft. **Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG)**, Belo Horizonte, v. 21, p. 123-139, 2001.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura do Rio Grande do Sul.** 3ª ed. Porto Alegre: Mercado aberto, 1992.