

MORTE COM ESPECTADOR A PERSISTÊNCIA DO TRÁGICO EM LYA LUFT

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

Università di Roma “La Sapienza”
Dipartimento di Studi Europei Americani Interculturali
P.le Aldo Moro 5
00185 Roma
Italia
ettore.finazzi-agro@uniroma1.it

Abstract: This text deals with the question about the relationship between language and death (that is, how death supports language and how language attempts to express death) in the first narrative production by Lya Luft and, in particular, in her novel *O quarto fechado*. Considering the theories of Hegel, Lévinas, Blanchot and Agamben, the paper attempts to highlight the originality of the Brazilian writer’s position on death, considered not as a threshold that separates existence from its opposite, but as something familiar (in the full sense) to pain and loss, underlining the proximity—previously studied by Freud in its etymological implications—between *Heim* and *Unheimlich*.

Keywords: Lya Luft, language, death, family

Nous avons sur la mort l’optique du spectateur, et nous sommes pourtant plongés en elle comme dans un destin exclusif de toute perspective: le centre est partout et la circonférence nulle part.

La mort est donc à la fois objective et tragique.
(Vladimir Jankélévitch, “La Mort”)

Estou aqui, não sei outra coisa, outra coisa não posso fazer.
O meu barco é sem leme e viaja com o vento soprando das regiões mais baixas da morte.
(Franz Kafka, “O caçador Graco”)

Devo, evidentemente, aceitar o paradoxo e tentar habitá-lo. Devo, de qualquer jeito—e justamente para chegar a entender, embora de forma oblíqua e incompleta, o paradoxo—, sondar a pobreza da (minha?) linguagem.

Devo, enfim, atravessar uma sensação dolorosa de impotência e de luto para atingir o lado esquerdo da escrita, isto é, o seu lado escondido e escuro, censurado e sombrio, reclamando todavia a luz de um sentido, na sua escusa vontade de se fechar sobre um saber proibido.

Porque, de fato, boa parte da obra de Lya Luft se expõe e nos expõe a esse momento improvável em que a vida se suspende no seu contrário, em que a obscena glória da morte se revela na sua natureza inelutável, enquanto “possibilidade mais própria, não condicionada nem superável” (Heidegger 1927: 306) da nossa existência. Porque desde *As Parceiras*, esta escritora tenta dar voz e corpo a aquele Interdito que, continuamente, (secundando a sua etimologia) se diz-entre a forma e o conteúdo, entre a existência e a essência, entre a indicação e a significação, entre a vida e o seu avesso tornando possível qualquer coisa como uma comunicação: um fundamento que, pelo próprio fato de o ser, “vai a fundo e some” (Agamben 1982: 49).

Sobretudo a partir de Hegel, aliás, toda a filosofia contemporânea vem pesquisando esse “lugar da negatividade” em que a morte entra em jogo— num jogo arriscado e sem vencedores com a palavra humana. De fato, que a relação entre a linguagem e a morte seja peculiar do nosso modo de nos relacionar com o mundo, isso foi várias vezes reafirmado, nos levando à conclusão terrível que quando eu falo “é a morte que fala em mim”, ou, mais ainda, que “só a morte me permite apanhar aquilo que eu quero alcançar; só ela atribui o sentido às palavras” (Blanchot 1981: 28–29). Poucos artistas porém, pelo menos no âmbito brasileiro, levaram tanto adiante essa reflexão sobre o nexos entre morte e linguagem quanto o fez Lya Luft na sua ânsia ilegal de representar aquele Irrepresentável se escondendo e, ao mesmo tempo, se revelando no fundo da fala; no seu desejo herético de dar consistência e visibilidade àquela junção, àquela *grama*, àquela cópula extrema juntando, no Traço, a existência e o seu contrário.

É esse, com efeito, o nó em volta do qual se enrosca a sua prosa: prosa se tornando poesia justamente no seu enrolar-se obstinado e inexorável sobre o Nada que a institui enquanto escrita, no seu girar em volta daquela encruzilhada insituável entre morte e linguagem se apresentando, desde sempre, como seu ponto de partida e de chegada. Não por acaso, Lya Luft é e sempre foi, ao mesmo tempo, poeta e romancista, quase sem possibilidade de discriminar entre as duas modalidades da escrita: dois modos de se exprimir que, pelo contrário, se juntam e se sobrepõem, constituindo o limiar sobre o qual ela, desde sempre, se detém. Mistura de registros e de gêneros, aliás, que voltou a se repropor recentemente nos livros da escritora, na forma de

pensamentos dispersos, muitas vezes acompanhados por poemas quase em função de cólofon: livros que tão grande sucesso editorial lhe proporcionaram, embora a preço de uma banalização e dissipação daquela complexidade trágica marcando os seus primeiros textos literários.

Mais uma fronteira então—não só aquela correndo entre o dizer e a morte, mas aquela, convencional porém rígida, separando os próprios modos de dizer esta relação extrema—, sobre a qual ela se dis-põe e se ex-põe: ela, de fato, tão acostumada com a inquietação dos limites, com a sua natureza precária e esponjosa, com o seu caráter espantosamente radical. Já que não se pode esquecer como Lya Luft, além de ser originária duma região fronteira que sempre lidou com a questão dos confins, é uma brasileira que sempre interrogou a sua brasilidade a partir da sua origem alemã e, vice-versa, que sempre colocou a sua natureza alemã como problema a ser questionado do ponto de vista brasileiro. Basta, por isso, reler os romances exórdiais para se dar conta de como esse nexo não resolvido, essa margem fatal fique um componente essencial e quase obsessivamente evocado da sua escrita romanesca, pela qual circulam figuras familiares, definidas a partir da sua atitude em relação à respectiva origem étnica. Essência, porém, voltando sempre e apenas no seu recalque, denunciando a Falta sobre a qual assenta a própria noção de “família”: núcleo (ninho ou cova?) em que os laços se convertem em amarras, em romances inextricáveis cuja única solução é o corte, a de-cisão definitiva: a morte, enfim, se tornando vida apenas no átimo da sua negação, do ausentar-se em direção de uma plenitude que é fora e contra qualquer determinação familiar, qualquer “situação” territorial ou étnica—sendo humana, porém, demasiado humana.

A Família, então, é o lugar (a Pátria ou a Matria?) do *Un-heimlich*, entendido, todavia, não como o oposto de *heimlich*, como aquilo “que destrói a casa, assaltando-a ‘do exterior’”; mas como a instância liminar—a mais íntima e a mais estranha—pela qual transita o horror e a perversão: “cada *Heim* é *Un-heim*, porque cada casa, cada lugar ‘nosso’ é tal apenas na medida em que ‘tange’ aquilo que ele *não é*” (Cacciari 2004: 150). E a Família e o lugar em que ela reside são, nesse sentido, apenas uma extensão do Corpo—dimensão, esta, ainda mais secreta e, ao mesmo tempo, exposta, em que o conflito é a norma: limiar em que tudo reflui e de que tudo flui, quase como uma origem fisiológica se tornando o único, possível horizonte metafórico das diferenças. Pense-se apenas na figura de Ella em *O Quarto fechado*, personagem que a partir do nome simboliza a anomia e o anonimato do corpo, sobrevivendo no lugar mais oculto e afastado da casa, presença censurada sendo

porém o verdadeiro núcleo, o motor oculto da tragédia familiar proposta pelo romance. A sua sobrevivência, a sua sobre-vida anônima e indecente é garantida, justamente, pelo fluxo menstrual, sinal de uma fertilidade oca e sem sentido aparente que a torna apenas espaço baldio—e todavia enorme no seu tamanho físico—da Diferença.

Mas Ella/Ela é também o emblema de uma Identidade radical que ainda no seu estar suspensa entra a Vida e a Morte, no seu balançar sobre esse abismo familiar, no seu estar deitada no lugar mais íntimo da habitação, no seu colocar-se, enfim, ou no seu estar exilada e encerrada no âmago de qualquer “habito” se acha na sua improvável necessidade, encontra a sua linguagem primária.

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, lamentos, ordens. Suspiros, gemidos: gritos. Me amem, me atendam, me olhem, me queiram bem!
(Luft 1986: 61)

Esse espantinho trágico, verdadeiro *memento mori*, monumento a uma morte prorrogada, tem então ainda uma linguagem que flui do interior dela como o sangue das regras e como as fezes e as urinas que, com seu fedor, enchem e infeccionam o ar fechado do quarto. Ela/Ella fala a fala do corpo que por sua vez é a única, possível linguagem da Morte. E o paradoxo assoma outra vez: como pensar o corpo, com seu vitalismo e sua natureza orgânica, enquanto emissário de uma mensagem que nos chega do Além, visto que a corporalidade é a dimensão humana mais íntima e secreta? E a resposta é que o corpo morto, justamente porque corpo despido e exposto, tem com certeza uma linguagem; ele é, mais uma vez, o lugar de trânsito duma Voz extrema a ser decifrada: discurso obscuro e enigmático que nos obriga a encobrir, com as nossas palavras insuficientes, a nudez e a mudez—o vazio, enfim—dos “restos mortais”.

Pensemos na cena de alguém (pensemos, por exemplo, no Prefeito de Riva diante do *Caçador Graco*) olhando para um cadáver, olhando-o tão intensamente que o seu olhar se transforma numa escuta, ou melhor, na espera dessa Voz extrema. E aí, então, o corpo fala: ele é resto, é o “miseró resto” e, de forma quiasmática, aquilo que resta é, por sua vez, uma fala já incompreensível para além do Fim, numa circularidade sem saída entre Linguagem e Morte.

Se pudesse falar, o morto diria:

— Eu quis entender porque nasci dividido em dois. Quis compreender o enigma da Vida e tudo o que encontrei foi a face da Morte, que agora me esforço por aprender. *(op.cit. : 113)*

E, um pouco mais adiante, voltamos a escutar a mesma voz hipotética:

Se pudesse falar, o morto diria:

No fundo do poço encontrei o enlace, a Vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: prostituta, donzela, promessa, danação. Ela me chamando, bêbada de mistério, eu precisava entender: quem me aguarda no regaço dela? Que silêncio, que nova linguagem? *(ibid. : 117–118)*

Como se sabe, *O quarto fechado* é um longo velório por parte dos pais, numa casa envolta pelo nevoeiro, aos lados do cadáver do filho, morto suicida. Mais ainda, o romance conta a história de sucessivos desencontros amorosos: primeiro, entre Martim e Ella, meio-irmãos, e depois entre Camilo e Carolina, irmãos gémeos, filhos de Martim e Renata. História, então, de desejos incestuosos que, se não chegam a se realizar, deixam porém atrás de si escombros monstruosos, restos mortais (Ella vegetando no quarto; Camilo sobrevivendo na sua fala inaudível e dentro do corpo da irmã).

Uma atmosfera profundamente, modernamente trágica que nem a chegada do *mythos*, da figura antiga de *Thánatos* (título, aliás, da terceira e conclusiva parte do romance) consegue dissipar: de fato, o trágico é aqui — como sempre foi na sua natureza lógica ou de *lógos* — o novelo que nada pode dissolver, é o nó que ninguém consegue desfazer, é a ambigüidade constitutiva e última que fica no fundo de qualquer relação, é o limiar extremo e muito “familiar” em que se amontoam sentimentos inconfessados e inconfessáveis, paixões impossíveis, amores ilícitos. A Voz que se desprende desse lugar funesto e funéreo — a fala da Morte e do morto — é apenas a promessa de uma nova impossibilidade: Camilo, como vimos, “no fundo do poço” encontra apenas “o enlace”, ou seja, encontra mais uma fronteira que só a libertação definitiva do corpo permite transpor num ato supremo de heroísmo e de erotismo (as duas palavras têm, como se sabe, a mesma raiz etimológica):

Alguém, alguém que um dia amei, está à minha espera. Sem rosto, sem nome, guardado para mim, intacto.

Cavalgando o demônio, o cheiro do próprio sêmen misturado ao de suor e emanações brutais, ele urrara de prazer e medo, ódio e vitória. Expelira fezes e urina, e despencara enfim naquele abraço, onde seria unicamente Camilo: dissolvido em beleza, liberado numa água em margens, a um tempo barco, passageiro e profundidade. (*ibid.* : 118)

Nesse sentido, é possível pensar que Camilo, na morte, encontre Ella, que ele depare com esse limiar anônimo (porque sempre “*se morre*”) e, ao mesmo tempo, totalmente físico e o transponha num êxtase em que ele se despe e se liberta da corporalidade. Mas com certeza quem ele encontra é Carolina, é o outro lado de si mesmo:

Agora, sozinha, ela tosava a derradeira marca que a separava de Camilo, a última identificação. [...] Abriu os braços, passou-os pelo próprio corpo, agarrou-se com sofreguidão: a partir de agora, prazer e amor vinham de dentro dela: emparedada, sem janelas nem portas, sozinha. O exercício da vida era deslizar para a boca escancarada da Morte, Anêmona a sugar sem fim: a fenda, os lábios. [...] Era como o roçar voluptuoso de duas almas, libertadas da angústia e violência da carne. O gozo, uma delícia perfumada: depois do sofrimento, da separação, talvez serem também uma alma só. Lábios, fenda, boca, palavra. (*ibid.* : 127–128)

Camilo que, como todos os personagens duplos e/ou duplicados, teve sempre uma familiaridade estranha e inquietante com o limites, chegando a colecionar chaves (no âmbito da literatura brasileira, basta apenas lembrar Jaci, protagonista de *Concerto carioca* de Antonio Callado, índio hermafrodita cuja marca é, justamente, a chave e cuja dimensão é, mais uma vez, o limiar), se torna, através da morte, quem possui o segredo do trânsito, quem descobre o mistério primevo e último se escondendo à raiz da Linguagem, lá onde ela se con-funde com o Silêncio. Falando através de Carolina, numa identificação completa—que só a cópula extrema (*heróica e erótica*) torna legítima—ele dá voz e, literalmente, “pare” a Palavra definitiva, o Signo extremo e ilegítimo que nenhuma linguagem humana pode realmente alcançar, de que não existe e de que não se pode fazer experiência, senão atravessando o anonimato do “*se morre*” e chegando, assim, à identidade irrepresentável do “*eu morro*”, à condição absurda de uma identificação penosa com a própria morte.

Nesse sentido, a figura híbrida de Carolina/Camilo assume o papel decisivo da “testemunha integral”, isto é, alcança a função intolerável de quem é obrigado a viver na zona cinzenta e indefinível entre o *aqui* e o *algures*, entre

este mundo e o outro, entre o ser e o nada—naquela dimensão ubíqua, enfim, suspensa entre a vida e a morte que se define apenas através do paradoxo lingüístico. Porque se é verdade que “o testemunho é uma potência que se realiza através de uma impotência de dizer e uma impossibilidade que existe através de uma possibilidade de falar” (Agamben 1998:136), o protagonista duplicado de *O quarto fechado* junta em si essa aporética condição de fazer experiência do anonimato da morte, se identificando porém na palavra que diz essa passagem levando do poder-ser ao não-ser, da Voz ao Silêncio. Carolina, finalmente, não é apenas uma espectadora da morte alheia (como o são, no fundo, todos os outros personagens do romance), mas é aquela que age na morte do outro, aquela que transita para o além sem deixar o aquém, conseguindo dar voz ao próprio trânsito, conseguindo gerar a palavra que diz a sua própria impossibilidade. Tarefa penosa e sublime que lhe permite se apropriar, na linguagem, daquilo que nenhuma linguagem deveria ou poderia exprimir sem sair de si mesma. Como a G.H. de Clarice, também essa ambígua figura inventada pela Lya Luft poderia, de fato, afirmar de ter chegado ao nada e de o ter encontrado “vivo e úmido”—também ela poderia concluir que “vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa” (Lispector 1979 :13).

Aliás, que a prosa da escritora gaúcha se preocupe com essa idéia duma morte que é vida da palavra, que é parto duma voz derradeira e horrível, juntando no mesmo gesto nascimento e óbito, é amplamente confirmando pelo início e pelo fim do seu segundo romance, em que deparamos, mais uma vez, com uma mulher “duplicada” (sendo ao mesmo tempo, Guísela e Gisela, alemã e brasileira). Ela se apresenta desde logo como grávida e no ato de parir, mas na verdade descobrimos que ela está tentando livrar-se, dar à luz na sombra do seu quarto um espantalho trágico, um aborto imundo, um objeto-abjeto que na sua carência de forma se mostra faminto de vida:

Criei coragem, estou me libertando: boca ferida, maxilares travados, nem querendo poderia voltar atrás, como num parto [...].

E ele vem.

Enche minha boca, sai em borbotões, retorcemo-nos os dois, tenho medo de morrer, não quero morrer—eu que sempre me preservei [...].

Num pasmo de vômito consigo expelir o resto de uma só vez. Como coube em mim essa coisa imensa? Que comunhão foi a nossa?

Estou livre.

(Luft 1991:138-139)

Mais uma vez, como se vê, Lya Luft nos leva até uma situação extrema e, ao mesmo tempo, primordial e íntima; mais uma vez ela nos coloca naquela condição abismal e incontornável que é nossa sem o ser—a possibilidade da nossa impossibilidade. E mais uma vez ela consegue dizer o interdito, representar o irrepresentável, dar voz e vida àquela “coisa” amorfa e hedionda que nos funda e que nós mesmos geramos, visto que ela sai das nossas entranhas, é expulsa (pela boca, repare-se) do interior do corpo—ou seja, a escritora não denuncia apenas o nosso “ser-para-a-morte”, mas revela também, ou melhor, põe em palavras e manifesta dentro e através da Palavra o nosso “existir-pela-morte”, o nosso ser pais e filhos do “nada vivo em que estamos”, em que se espelha, aliás, o “enigma visível do tempo” (para utilizar a magnífica imagem poética de Fernando Pessoa, confirmada, muitos anos depois, pela filosofia de Emmanuel Lévinas, convidando a pensar a Morte a partir do Tempo [I22:33]).

O parto horrendo da virgem Guísela/Gisela, nesse sentido, se ligando, por um lado, a toda uma genealogia literária eminentemente feminina (desde, eu diria, o *Frankenstein* de Mary Shelley, até, pelo menos, à já lembrada *Paixão segundo G.H.*), nos coloca, por outro lado, frente a frente com uma condição, ao mesmo tempo, derradeira e arquetípica em que o mistério da Linguagem (em que a existência se espelha na sua insuficiência) e da Morte (que não é o oposto da vida, mas o seu complemento necessário) estão perenemente em jogo.

Corpo dolorido do esforço que acabo de fazer, soergo-me na cama, apoiada nos cotovelos, viro-me um pouco, para pela primeira vez contemplar o que saiu de mim.

Ali está. Sorve com esse ruído o resto de leite no cinzeiro. A pele esticada reluz à claridade amarela do abajur. É enorme. Enrodilhado, tem duas pontas iguais, a que deve ser a cabeça está metida no líquido que serviu de chamariz.

(Luft 1991: 140)

Há, como se vê, algo de bíblico, algo de hereticamente religioso e ritual, nessa mulher parindo uma espécie de serpente: a Palavra, a Voz que se faz carne, não chega para redimir o homem do pecado original e da morte que dele provém, mas, sim, para reafirmar, no seu vitalismo tentador, a evidência incontornável do pecado e da morte, a impossibilidade de qualquer redenção. E a familiaridade entre a mulher e a serpente—que aqui impiamente se reafirma, na contramão da sacralidade da Escritura—leva fatalmente, através do “sacrifício”, ao conhecimento ilegal do Bem e do Mal, à con-fusão infame e incestuosa entre *Éros* e *Thánatos*.

Anemarie toca com o corpo unido ao violoncelo. de onde brota a voz do Anjo. Dos abraços de tio Stefan brotou a morte.

O amor é a morte?

Devagar, meu habitante se vira, o leite acabou mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade—qual é a minha identidade?

[...]

Um suspiro, um lamento perpassa pela casa. Sussurros que se fundem e gemem. Meu habitante e eu somos a única criatura viva neste quarto. (*op.cit.* : 140–141)

É difícil imaginar uma escrita que seja mais ligada ao tema da Morte, ou melhor, a uma interrogação inquieta e sem resposta em volta da relação entre o Mesmo e Outro (mas como responder à questão que a morte nos coloca, sendo ela própria apenas um ponto interrogativo? Sendo ela a Alteridade “monstruosa” de que nenhum Eu consegue se apropriar senão na “paciência” da reza? [Lévinas: 129]). Uma escrita enfim, a de Lya Luft, em que a identidade é revogada pelo olhar do Outro que geramos e que nos gera (“sei que vai me encarar. Minha identidade—qual é a minha identidade?”), resumindo o “*ser-se*”—Clarice, mais uma vez—dentro do “*se* morre”, o duplo dentro do uno, a paixão dentro da razão, o Eros dentro do Thánatos, a imanência dentro da transcendência, sem conseguir, obviamente, chegar a nenhuma conclusão a não ser a conclusão do “Nada-que-é”, daquele Outro “faminto”, que, junto com o Eu que morre, é a “única criatura viva”.

E que tudo isto esteja em questão, é mostrado pela presença inquietante do Anjo posto na entrada do Jazigo da família: ele que, por tradição, é o emblema e o protetor da passagem, mas que é evocado aqui na sua decadência, no ruir “sinistro” da esperança, na sua aporia que o coloca no lado “esquerdo”, canhoto e canhestro, da existência—ou seja, mais uma vez, naquele lado vital e mortal em que o coração pode latejar ou cessar de bater, exposto ao acaso dum destino imperscrutável (é bom lembrar como O lado fatal seja justamente o título escolhido pela Lya Luft para a sua coleção de poemas dedicados, *in memoriam*, ao marido, morto de enfarte). O desabar iminente do Anjo melancólico nos diz que o trânsito—e a Voz que dele se desprende—estão se tornando inviáveis, estão se fechando no interdito dum parto horrendo, duma vida que desponta na sua forma inatural e herética. “(No cemitério, na entrada do Jazigo, a asa esquerda do Anjo se fende um pouco mais)” (Luft 1991: 141).

Assim, com esta frase colocada entre parênteses, acaba o romance que traz desde o título a marca da catástrofe incumbente—desse romance dedicado a um Anjo da guarda, a uma *Sentinela* (título de outro romance da Luft, mais uma vez atravessado por um sentido funéreo e funesto) que assiste, todavia, impotente à decadência e à morte da Família. E o final de *O quarto fechado* é ainda mais sinistro:

Alguém ria na casa.

O riso arquejante de um velho demônio agachado num canto nascia do fundo do corredor lá em cima, ricocheteava nas paredes, rolava cavernoso pelos degraus.

Ella estava rindo [...]. O coração doente da casa explodia [...]. O bafo dos infernos soprou na saia de Renata, que a segurou com as mãos: de onde vinha aquilo? Farfalhou nas costas de Martim, que se virou, intrigado. O frio vinha de dentro da casa, o hálito: a Palavra, o Nome? (Luft 1986 : 132–133)

Confesso que o título escolhido para esta minha tentativa de ler a representação da Morte na obra de Lya Luft, foi desde o início pensado sobretudo a partir deste *explicit* terrível, deste fim em que o Fim parece varrer tudo, parece se expandir até cobrir e apagar qualquer rastro de vida. Nesta espécie de *Triunfo da morte* (tão alemão, tão brasileiro...), sobra, porém, algo: a esperança da Palavra, o raiar do Nome que descobre e diz, no seu mistério, na sua indecifrabibilidade, a possibilidade de testemunhar. E de fato, o fim não é o que acabo de transcrever, mas este:

Depois o riso saiu pela janela e varreu as espirais de nevoeiro no jardim. Sobe 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 em seu Amor: e atracavam no cais. (*op.cit.* : 133)

A navegação, como se vê, acaba, o navio levando para o outro lado aporta, finalmente, no Além. Quem fica é aparentemente o espectador, ou seja, nos lembrando do famoso título de um livro de Hans Blumenberg (*Naufrágio com espectador. Paradigma de uma metáfora da existência*), é aquele que olha sem poder ou sem querer intervir—só que no caso de *O quarto fechado*, em vez de um paradigma vital, temos uma trajetória mortal, e a morte parece, neste caso, não permitir a apática indiferença do espectador, mas exigir a dolorosa participação da testemunha (banalmente, na inelutabilidade da evidência que “se morre”, não se pode ter aquela salvação que é implícita no assistir à morte dos outros, reafirmando a falsa segurança do fato que

“*eu sobre-vivo*”). E todavia, neste final aparentemente sem restos, algo ainda se salva: é a Palavra, é o Nome que, soprando do anonimato duma morte prorrogada (como é a de Ella), chega a varrer a escuridão, mostra “uma cunha de luz”, diz e testemunha em (e no) lugar do Outro.

Nesse sentido, a primeira produção narrativa de Lya Luft, se apresentando, por um lado, como celebração incessante da Morte, come uma espécie de “dança macabra” em que todas as relações entre as pessoas, dentro e fora da família, são expostas a uma nulificação sem remédio, mantém todavia, pelo outro, aquela vontade de testemunhar o intestemunhável, que é o fim inconfessado da grande literatura. De fato, Giorgio Agamben (1998:15) nos lembra como, no direito romano, a testemunha fosse designado tanto pela palavra *testis* (indicando, etimologicamente, o estatuto de “terceiro” num pleito), quanto pelo termo *superstes* (ou seja, “aquele que tem atravessado até o fim um evento e pode, portanto, prestar testemunho”). São, justamente, essas duas funções que eu vejo combinar-se, na sua recíproca irredutibilidade, em muitos grandes escritores e que eu encontro também em parte da produção da Lya Luft: isto é, não apenas a capacidade de se colocar “diante do extremo” (para parafrasear uma expressão de Tzvetan Todorov), na veste de espectador, de “terceiro”, mas a coragem de atravessar esse extremo, de viver/dizer até o fim esse naufrágio até chegar ao outro lado da fala e da existência, tentando mostrar aquilo que está escondido na passagem, na duplicidade e no trânsito.

Em ambos os casos—isto é, tanto no caso da testemunha como no do supérstite—, o que ressalta é mais uma vez o lugar impossível, o papel órfico, eu diria, do escritor que tenta se adiantar no abismo do medo e do horror, do mal e da morte, para chegar a dizer aquilo que a palavra, dizendo, se proíbe de dizer; para chegar a arrancar a máscara de Perséfone, descobrindo, atrás dela, apenas a sua própria nudez, se refletindo na cara nua e vazia daquilo que não pode ser pensado senão no paradoxo de uma negação da nossa capacidade de pensar. Ali, nesse limiar, nessa margem tão externa e tão familiar, encontraremos talvez o sentido mais verdadeiro e mais proibido da vida, na despossessão daquele Nada que nos funda e que nos aguarda no fundo dos fundos—no interior, talvez, de um quarto remoto e fechado colocado no âmago das nossas certezas.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (1982): *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (1998): *Quel che resta di Auschwitz*. L'archivio e il testimone (Homo Sacer III). Torino: Bollati Boringhieri.
- Blanchot, M. (1981): *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard. (Trad. it.: *Da Kafka a Kafka*. Milano: Feltrinelli, 1983.)
- Blumenberg, H. (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer*. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (Trad. it.: *Naufragio con spettatore*. Paradigma di una metafora dell'esistenza. Bologna: Il Mulino, 1985.)
- Cacciari, M. (2004): *Della cosa ultima*. Milano: Adelphi.
- Heidegger, M. (1927): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer. (Trad. it.: *Essere e Tempo*. 4a ed. Milano: Longanesi, 1976.)
- Jankélévitch, V. (1977): *La Mort*. Paris: Flammarion.
- Kafka, F. (2002): O caçador Graco. In: *Narrativas do espólio*, trad e org. por Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras. 66–72.
- Luft, L. (1986): *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Guanabara. (1a ed.: 1984)
- Luft, L. (1990): *As Parceiras*. 11a ed. São Paulo: Siciliano. (1a ed.: 1980)
- Luft, L. (1991): *A asa esquerda do anjo*. 4a ed. São Paulo: Siciliano. (1a ed.: 1981)
- Luft, L. (1994): *A Sentinela*. São Paulo: Siciliano.
- Lévinas, E. (1993): *Dieu, la mort et le temps*. Paris: Grasset.
- Lispector, C. (1979): *A paixão segundo G. H.* 7a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (1a ed. 1964).
- Rella, F. (2004): *Dall'esilio*. La creazione artistica come testimonianza. Milano: Feltrinelli.
- Todorov, T. (1994): *Face à l'extrême*. 2a ed. Paris: Seuil.