

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE
UBERLÂNDIA**

MARIA ZENEIDE DE MACEDO MELO JORGE

A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres
e biografema

Uberlândia
2020

MARIA ZENEIDE DE MACEDO MELO JORGE

A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres e biografema

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

Uberlândia
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

J82h
2020

Jorge, Maria Zeneide de Macedo Melo, 1967-
A hora e a vez de Adriana Lunardi [recurso eletrônico] : escritas de
mulheres e biografema / Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge. - 2020.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.3006>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	08 de junho de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:15
Matrícula do Discente:	11513TLT018				
Nome do Discente:	Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge				
Título do Trabalho:	A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres e biografema				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O sexo da palavra: Cenas sexuais homoeróticas na prosa brasileira				

Reuniu-se, por webconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU (Presidente), orientador da candidata; Rita de Cássia Silva Dionísio Santos da Universidade Estadual de Montes Claros / Unimontes; Telma Borges da Silva da Universidade Federal de Minas Gerais /UFMG; Joana Luiza Muylaert de Araújo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr(a). Fábio Figueiredo Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, concedendo, em seguida, à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **RITA DE CÁSSIA SILVA DIONÍSIO SANTOS, Usuário Externo**, em 08/06/2020, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Telma Borges da Silva, Usuário Externo**, em 08/06/2020, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Luiza Muylaert de Araujo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 08/06/2020, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 08/06/2020, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 08/06/2020, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARIA ZENEIDE DE MACEDO MELO JORGE, Usuário Externo**, em 06/07/2020, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2076015** e o código CRC **6CDD9E8A**.

A DEUS, minha luz e meu guia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me guiado, diante dos desafios que se colocaram, e por me conceder a força necessária para eu concluir o meu trabalho.

Ao professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo, professor e amigo querido, pela forma como me orientou para encontrar o caminho da tese e por ter me acolhido em um momento difícil nesta pesquisa.

Ao professor Dr. Leonardo Francisco Soares e à professora Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo, pela leitura atenta e pelos conselhos e sugestões valiosos na qualificação, pois muito me auxiliaram na reflexão sobre a obra de Adriana Lunardi.

À professora Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio e à professora Dra. Telma Borges por terem me acompanhado no percurso acadêmico, desde a graduação na Universidade Estadual de Montes Claros e no Programa de Pós-graduação em Letras, pelas discussões indispensáveis para minha formação como pesquisadora.

À minha mãe, Zelia Cabral de Macedo, e ao meu pai, José Francisco de Melo (*in memoriam*), às minhas irmãs pelo apoio e incentivo.

À professora Dra. Priscila Campolina de Sá Campello e à professora Dra. Carolina Duarte Damasceno Ferreira pela leitura da tese.

Ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários, Dr. Ivan Marcos Ribeiro, que sempre me incentivou com palavras de coragem.

Aos professores do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia, pelas contribuições em sala de aula, e aos secretários do Programa, Maiza Maria Pereira e Guilherme Augusto da Silva Gomes, pela ajuda constante, sempre solícitos a nos ajudar em nossa caminhada.

Às minhas amigas: Elise Aparecida de Oliveira, Patrícia Lopes Silva, Maria Amélia Castilho e Lucinha, pelo apoio e ajuda nos momentos mais difíceis e pelas nossas discussões sobre literatura. Às minhas colegas: Mariana Bisai Quilicci e Élide Mara Alves Dantas, pela amizade e carinho.

Ao meu esposo, Messáia Geraldo Fernandes Jorge, e ao meu filho, Felipe Macedo Jorge, por entender a minha paixão pela literatura.

RESUMO

A proposta deste trabalho, “A hora e a vez de Adriana Lunardi: escrita feminina e biografema” é analisar algumas narrativas contidas em *Vésperas*, de Adriana Lunardi, publicado em 2002, e tornar evidente a relação da obra ficcional com o conceito de biografema, formulado por Roland Barthes e a intertextualidade que a autora utiliza para construir seus contos. Os biografemas são traços residuais da vida de uma pessoa, interpretados pelo leitor ou pelo biógrafo. Buscamos analisar a composição das narrativas e os efeitos dessa forma de organização, revelando o modo como Adriana Lunardi ficcionaliza as mulheres escritoras a partir desses biografemas e os intertextos que se relacionam a eles ou dão conta das vidas das autoras ficcionalizadas. Então, apresentamos a construção das personagens escritoras que tiveram existência real, as quais a escritora ficcionaliza, criando para si um cânone literário próprio, o que reflete sua condição de escritora no Brasil. Nessa conjuntura, foi possível perceber as histórias das personagens, e por meio das considerações observadas nas narrativas escolhemos analisar e discutir a proposta com a intenção de constatar o efeito das significações presentes no processo narrativo erigido a partir de fragmentos de vidas, ou seja, de biografemas.

Palavras-chave: Autoria feminina. Biografema. Adriana Lunardi. Intertextualidade.

ABSTRACT

The purpose of this work, “Adriana Lunardi's time and turn: feminine writing and biographeme” is to analyze some narratives contained in Adriana Lunardi's *Vésperas*, published in 2002, and to make evident the relation of the fictional work with the concept of biographeme, formulated by Roland Barthes, and the intertextuality, that the author uses to build her stories. Biographies are residual traces of a person's life, interpreted by the reader or the biographer. We seek to analyze the composition of the narratives and the effects of this form of organization, revealing the way Adriana Lunardi fictionalizes women writers from these biographies and the contexts that relate to them or give an account of the lives of fictionalized authors. Then, we present the construction of the writer characters that had real existence, which the writer fictionalizes, creating for herself a literary canon of her own, which reflects her condition as a writer in Brazil. At this juncture, it was possible to understand the stories of the characters, and through the considerations observed in the narratives we chose to analyze and discuss the proposal with the intention of verifying the effect of the meanings present in the narrative process erected from fragments of lives, that is, of biographemes.

Keywords: Female authorship. Biographeme. Adriana Lunardi. Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1.....	19
1. Adriana Lunardi e seu cânone.....	20
1.2 Nas ‘vésperas’ do século XXI, um cânone literário.....	20
1.3 Os textos que sonham textos.....	29
CAPÍTULO 2.....	39
2. A face da escritura: um legado biografemático das mulheres escritoras.....	40
2.1 O fio que tece o Biografema.....	40
2.2 O legado ficcional das mulheres escritoras.....	58
2.3 O silenciamento das mulheres escritoras - O corpo silenciado de Zelda.....	63
2.4 A escrita invisível de Ana Cristina Cesar	70
2.5 Os traços da Velhice e abandono em Dottie.....	74
2.6 A doença como metáfora e “Kass”	82
Conclusão.....	89
Referências.....	92

Introdução

A escritora paranaense Adriana Lunardi¹ publica sua primeira obra na década de 1990, **As meninas da Torre Helsínque** (1996), e seis anos depois escreve *Vésperas* (2002). São duas obras de contos, em que as narrativas envolvem mulheres escritoras e artistas sob uma perspectiva biográfica. A escritora nasceu em Santa Catarina, na cidade de Xaxim, em 1964 e foi agraciada pela escrita da primeira obra com os Prêmios FUMPROARTE e Troféu Açorianos, em duas categorias, melhor livro de contos e melhor autor estreante. O segundo livro, *Vésperas* (2002), foi publicado em diversos países, como França, Argentina, Croácia e Portugal. Publicou também os romances *Corpo Estranho* (2006), indicado ao prêmio Jabuti e traduzido para o francês, espanhol e croata, *A Vendedora de Fósforos* (2011) e, por último, *A longa estrada dos ossos* (2014). A autora possui também textos publicados em antologias, como *O livro das mulheres*, de 2000, e *Pata maldita*, de 2001.

Adriana Lunardi se destaca na literatura por ser reconhecida mundialmente, pois suas obras foram publicadas em vários países, no entanto, pode-se dizer que ainda é uma autora, pouco (re)conhecida pela crítica literária brasileira, pois, não existe, na verdade, um acervo de pesquisas considerável sobre as suas obras. Para Adriana Lunardi, em entrevista a Marcos Vasques em *Ô Catarina*², “[...] escrever em um país como o nosso é um ato de resistência e de esperança [...] E o resultado só vai aparecer daqui a duas, três, vinte gerações. E temos de acreditar nesse trabalho lento de frutos demorados” (LUNARDI, 2003, p. 08). A escritora acrescenta ainda que, “[p]essoalmente, ser escritor significa ter de exercer outra atividade, que não escrever livros, para garantir a sobrevivência. O que é um desperdício enorme, um prejuízo para a literatura de um país e o que ela espera de seus escritores” (LUNARDI, 2003, p. 08).

¹ Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge. “A representação da mulher escritora em *Vésperas*, de Adriana Lunardi”, (2013, p. 09). Disponível em: <<https://www.google.com/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=%E2%80%9CA+representa%C3%A7%C3%A3o+da+mulher+escritora+na+obra+V%C3%A9speras%2C+de+Adriana+Lunardi>>. Acesso em jun. de 2018.

² Adriana Lunardi: a nova geração da prosa feminina. Jornal: *Ô Catarina*, Fundação Catarinense de Cultura. FCC. Número 54. Agosto de 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/ocatarina_54.pdf>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

Esta pesquisa analisa o conjunto de representações das mulheres escritoras, produzido por Adriana Lunardi em *Vésperas*, as quais vivem na ficção suas experiências marcadas por conflitos e questões existenciais profundamente enraizadas no universo sócio-histórico. As mulheres representadas nos nove relatos revelam suas desavenças e decepções ao longo da vida. Angustiadas com seus papéis sociais, elas, por sua vez, encontram-se mergulhadas em seus próprios dilemas pessoais. Um exemplo marcante é o conto sobre a escritora Júlia da Costa, que viveu em reclusão, idealizando um amor eterno. Outras mulheres passaram por crises existenciais e cometeram suicídio, como Virginia Woolf e Ana Cristina Cesar. Já a escritora Zelda Fitzgerald morreu queimada em uma cama de sanatório, enquanto Clarice Lispector e Katherine Mansfield morreram de doenças incuráveis em suas épocas, como o câncer e a tuberculose.

Algumas dessas escritoras, como Júlia da Costa e Ana Cristina Cesar, nasceram no Brasil; já Clarice Lispector nasceu na Ucrânia e naturalizou-se brasileira. Virginia Woolf nasceu na Inglaterra, Colette na França e Katherine Mansfield na Nova Zelândia. As demais, Dorothy Parker, Zelda Fitzgerald e Sylvia Plath nasceram nos Estados Unidos. Algumas residiram em vários países, a exemplo de Clarice Lispector e Katherine Mansfield. Ambas viveram na Suíça e na Itália, sendo que, além desses países, a primeira viveu, também, nos Estados Unidos e a segunda, na Inglaterra e na França. Desse modo, suas relações e vivências sociais, norteadas pelo contexto literário, político e cultural, assim como suas produções ficcionais ganharam abrangência, possibilitando maior reconhecimento e visibilidade de suas histórias e produções ficcionais.

Por ordem cronológica inversa das datas de nascimento das nove personagens escritoras representadas em *Vésperas*, temos Ana Cristina Cesar (1952-1983), em seguida Sylvia Plath (1932-1963), Clarice Lispector (1920-1977), Zelda Fitzgerald (1900-1948), Dorothy Parker (1893-1967), Katherine Mansfield (1888-1923), Virginia Woolf (1882-1941), Minet-Chéri (1873-1954) e, a mais velha de todas, Júlia da Costa (1844-1911). Portanto, de 1844, ano do nascimento de Júlia da Costa, a 1983, ano da morte de Ana C., são 139 anos de história das mulheres escritoras de Adriana Lunardi. Dessa forma, entretanto, a autora faz um recorte sincrônico e inicia suas escrituras com a narrativa de Virginia Woolf (1882-1941) e termina com a de Júlia da Costa (1844-1911).

Adriana Lunardi, ao reunir as suas personagens escritoras, nos apresenta a maneira como foi feita a seleção de suas personagens, em *Vésperas*. Primeiramente, confirma a autora, “comecei narrando o momento da morte de Zelda. Depois, foi a vez de Virginia,

Katherine Mansfield e assim por diante escolhi cinco autoras que me eram muito caras; em seguida, pus-me a pesquisar a vida de outras quatro, para completar o livro” (LUNARDI, 2003, p. 08). A escritora garante que releu pela primeira vez os romances e os poemas, consultou biografias, cartas, diários e um número infinito de sites sobre a vida de suas personagens. Percebe-se que Adriana Lunardi teve um cuidado muito grande em construir o seu discurso, tendo como alvo a figura feminina, e a descrição das vozes chama a atenção para as inquietações das mulheres escritoras.

A morte em *Vésperas* é o leitmotiv da obra, perpassando-a do começo ao fim do texto, muitas vezes, implicitamente, como os termos “labirinto”, “fantasma”, “nuvens cor de chumbo”, “vozes que se calam” e “caminhos sem volta”, os quais ecoam no contexto da narrativa de “Ginny”, só para citar alguns exemplos. Para Adriana Lunardi (2003), “[o] motivo de *Vésperas* é um só, em todos os contos. A morte – tema aparente –, é um assunto que justifica, por si só, a tendência de evocar no leitor uma grande reação. Então não é necessário forçar dramaticamente algo que já é dramático” (LUNARDI, 2003, p. 09).

É bom lembrar aqui que o título *Vésperas* não se refere a um simples entardecer ou ao cair de uma noite, ou, também, a uma estrela ou planeta, como registra sua etimologia. *Vésperas*, do ponto de vista literário, carrega sua própria personificação – que dita o ritmo de passagem de um espaço para outro, sendo apontada como a reta final da vida das mulheres escritoras, e tem como palavra-chave prevalente, a morte, cuja liturgia ronda cada uma das personagens. Em contrapartida, a linguagem sobre a morte é suavizada, revelando-se em um tom poético que ameniza o tenso fio das narrativas.

Nos contos de Adriana Lunardi, cada uma das escritoras é designada pelo apelido de infância ou pelo primeiro nome ou mesmo pelo pseudônimo, ou ainda pelo modo como, possivelmente, eram tratadas no cotidiano: Ginny (Virginia Woolf), Dottie (Dorothy Parker), Ana C. (Ana Cristina Cesar), Minet-Chéri (Colette), Clarice (Clarice Lispector), Kass (Katherine Mansfield), Victoria (Silvia Plath), Flapper (Zelda Fitzgerald) e Sonhadora (Júlia da Costa). Tal escolha parece expressar o desejo de alcançar a humanidade dessas autoras já que a opção de Adriana Lunardi é pela ficção biográfica, termo que será desenvolvido à frente.

Podemos relatar a temática da mulher escritora a partir da leitura das narrativas de Adriana Lunardi, que narra as experiências ficcionais das suas personagens, as ponderações sobre a tuberculose em “Kass”; a arte dos painéis em “Sonhadora”; em “Ginny”, as reflexões são tecidas em torno da angústia e da escolha de sair da vida através

do suicídio, como também o suicídio é tema que ocorre em “Ana C.” e “Victoria”. Nos relatos de “Dottie”, “Clarice” e “Kass” são abordadas as doenças e também a solidão e o vício. Já em “Flapper”, o olhar se volta para a clausura, o silêncio e a crueldade de sua morte, queimada presa a uma cama e a uma camisa de força, num hospício. As reflexões sobre a vida, a morte, a ficção, revelam-se em uma linguagem esteticamente ressonante, pautada nos diálogos entre as lembranças imaginadas e recriadas no texto literário.

No primeiro conto, intitulado “Ginny”, a personagem é convidada pela autora para ser uma espécie de porta-voz das mulheres escritoras, uma vez que ela se encarrega de abrir a porta principal das narrativas para as demais personagens dos contos que se sucedem. Um ponto interessante é que mesmo antes de a personagem escrever, no início do conto, uma carta de despedida, antecipando os acontecimentos narrativos, esclarece que irá partir para o mundo dos mortos. Virginia planeja tudo: deixa a casa arrumada, despede-se carinhosamente dos objetos da escrivaninha e procura um lugar visível para deixar a carta de despedida para o marido.

No conto seguinte, narrado em terceira pessoa, a personagem Dottie é uma mulher idosa, uma senhora de 74 anos que, por sua vez, vive solitária sob o olhar atento de sua fiel cachorra poodle, de nome Troy. A trajetória de Dottie pode ser resumida em abandono, pois é uma pessoa que vive seus últimos momentos de vida em reclusão. E tudo parece ficar pior, quando não encontra mais razão para viver ou mais nada pelo que vale a pena sonhar.

O terceiro conto, narrado em primeira pessoa, “Ana C.”, ganha destaque por se diferenciar dos demais. Aqui é o fantasma da escritora Ana Cristina Cesar que se encarrega de conduzir um amigo que está à beira da morte em um leito hospitalar. Ele tem uma doença letal, a AIDS, e é levado – inconsciente, com febre alta e parada cardíaca – em uma maca pelos corredores de um hospital, na companhia de enfermeiros e médicos.

No quarto conto, também narrado em primeira pessoa, a personagem Minet-Chéri – rodeada de plantas, besouros e cigarras – vive cercada por muros e edifícios altos, cujas janelas lembram internatos de colégio de freiras. Um espaço calmo, acolhedor e coberto de plantas, onde, porém, a natureza e a tranquilidade não impedem a angústia e a solidão.

No conto “Clarice”, a história se passa na cidade do Rio de Janeiro e a narradora homodiegética é uma adolescente de dezessete anos, que relata, em primeira pessoa a história de sua vida. A protagonista inicia pela parte trágica de que vai conhecer o pai quando a mãe está prestes a morrer de câncer. Nesse contexto, a personagem obcecada por

Clarice Lispector manifesta o desejo de conhecer o cemitério do Caju, no qual a escritora foi sepultada.

Em “Kass”, a narradora observadora relata a trajetória da personagem pelo mundo com o propósito de buscar a cura para sua doença fatal, a tuberculose. Ela atravessa oceanos, ilhas e cidades, recorre ao ar das montanhas, ao mestre Gurdjieff e deita-se nos campos de manukas, mas nada adianta: a tuberculose ardia em seus pulmões como se fosse uma chama acesa do fogo do inferno descrito por Dante. Desiludida da cura, ela escreve ao marido pedindo que venha ao encontro dela, pois é nos braços dele que ela deseja dar seu último suspiro.

O sétimo conto narra a história de Victoria. O narrador, assim como em “Ana C.”, é homodiegético e masculino, mas aqui o personagem se apresenta como um senhor sexagenário, melancólico e rude, que descobre, por meio de um jornal, a morte da escritora Sylvia Plath, cujo nome é o mesmo de sua esposa. Por isso a notícia do jornal chama sua atenção.

O conto “Flapper” é narrado em terceira pessoa e a personagem principal, Zelda Fitzgerald, não consegue decidir entre as profissões de escritora, pintora e bailarina. Nesse embate, ela, por sua vez, vivencia um drama profundo entre os sonhos e os fantasmas que atormentam e aniquilam sua vida de moça rica do Alabama. Presa em uma cama de sanatório, morre queimada como uma borboleta.

Em “Sonhadora”, a história é narrada em terceira pessoa e a poetisa Júlia da Costa, decepcionada com sua vida amorosa, refugia-se na pacata ilha de São Francisco, uma região portuária, cujo farol ilumina o vazio da aurora. Nesse universo, a paixão literária de Júlia da Costa é restaurada por meio da arte dos painéis que ela desenha. Ao invés de escrever, pinta a história de sua vida, tendo como protagonistas Lúcia e José.

É importante salientar que a intertextualidade está presente em todas as narrativas. Em Sonhadora ocorre uma história dentro de outra história. E o conto pode ser visto como uma grande metáfora de todo o livro. É como se o conto de Júlia da Costa fosse uma caixa e todos os outros contos coubessem dentro da caixa que é o último conto. A intertextualidade pode ser lembrada também no título: *A hora e a vez de Adriana Lunadi*: escritas de mulheres e biografema, uma vez que pode ser associado a nomes de obras literárias como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

Ressaltamos que Adriana Lunardi apresenta sensibilidade e imaginação criadora ao transformar as escritoras em personagens, dialogando com a obra dessas mulheres na contemporaneidade. É por meio desse jogo que a arte literária se concretiza no texto, possibilitando entender que as personagens são criação da autora a partir de biografemas, conforme desenvolveremos adiante. Consequentemente, poder-se-ia dizer que a obra é uma espécie de provocação desafiadora, concebida sob o ponto de vista da infinitude, uma recriação da vida, que, por sua vez, desdobra-se numa escritura de vozes femininas plurais, e que não foram escolhidas aleatoriamente, refletindo um cânone para a escritora Adriana Lunardi, o que se parece com uma espécie de diário de sua própria criação ou das escritoras que ela seleciona tencionando produzir seu modo próprio de escrita.

Sobre o mundo de suas personagens Adriana Lunardi nos esclarece que “estava lendo uma biografia de Scott Fitzgerald e descobri[u] o final trágico de Zelda. O modo irônico como ela morreu me deixou [...] sem saída, para uma questão muito simples, que em algum momento da vida nos aparece: a finitude humana” (LUNARDI, 2003, p. 07). Então, a morte, nessa direção, é a própria escritura – uma correspondência entre a história e a ficção, que, inevitavelmente nos possibilita o entendimento de que, ao mesmo tempo, que existe um fim, existe também um recomeço no plano narrativo – e parafraseando a própria Adriana Lunardi, não é a história que nos desperta para os fatos, mas sua invenção, criação, ficção – nesse sentido a ficção é sempre mais confiável do que a realidade.

Durante o desenvolvimento da pesquisa no mestrado, “A representação da mulher escritora na obra *Vésperas* (2002), de Adriana Lunardi”, abordamos o entrelaçamento do ficcional e do biográfico, tematizando a problemática da morte e da representação literária de autoria feminina. Ao realizar esse estudo, observamos que os contos, além das temáticas já estudadas, evidenciam em algumas narrativas as experiências sobre o biografema, a intertextualidade, escrita feminina e o lugar da autora escrevendo mulheres escritoras, sempre percebidos sob um ponto de vista nas vésperas de suas mortes. Assim, esses temas surgiram da necessidade de expandir a pesquisa iniciada no mestrado em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros-UNIMONTES. As discussões acerca da pesquisa no mestrado conduziram-nos a uma fecunda reflexão em relação ao universo literário das narrativas lunardianas. Um universo marcado por vozes femininas e pela morte, sinalizado pelos problemas pessoais envolvendo cada uma das personagens, como reclusão, decadência emocional, desamparo, velhice e a angústia afetiva que abalou a estrutura emocional, desencadeando o ressentimento das personagens. Na ocasião da

pesquisa do mestrado (2013) surgiram também algumas inquietações que dizem respeito às questões de autoria feminina, gênero e feminismo – na verdade, senti-me incomodada e ao mesmo tempo desafiada ao ler as narrativas lunardianas e as teorias sobre as relações de gêneros³. Depois do mestrado as inquietações sobre gênero continuaram, então, retomei novamente aos estudos sobre as mulheres escritoras, com o propósito de expandir e aprofundar a pesquisa, pela condição de ser também mulher e sentir a necessidade de compreender o ser feminino em nossa sociedade.

Fani Hisgail, em “Aparte biográfico” (1996), observa que as biografias são ou foram produções sobre grandes teóricos, cientistas, poetas, artistas ou escritores de renome, os quais costumam ser alvo de curiosidades para o biógrafo e também para os leitores, desejosos de conhecer a vida alheia com detalhes íntimos, ou a história de uma época com os mínimos detalhes. Conforme a autora, as pesquisas indicam que as biografias ficaram em segundo lugar no ranking das publicações, só perdendo para os livros de autoajuda. As editoras não sabem ao certo o real interesse do leitor por esse tipo de obra, mas a verdade é que os livros de biografias vêm conquistando o mercado editorial, e, em 2017 teve aumento de 23,4% em relação ao ano anterior; em número de exemplares a alta foi de 8%, quantidade bem acima da média para o setor livreiro⁴.

Modismo ou não, as biografias conquistaram espaço no mercado editorial e continuaram sendo escritas e apreciadas pelos leitores. Em *Vésperas*, por exemplo, a autora, após narrar a história de mulheres escritoras, no final do livro, escreve uma pequena biografia de cada uma, que se inicia na página 119, intitulada “Sobre as personagens”, onde revela, de modo particular, como viveram e morreram as escritoras. Essa parte chama a atenção pelo fato insólito de se apresentar biografias que, embora não contraponham ao texto fictício apresentado nos contos, demonstra o quanto o público ou a escritora está interessada em misturar o contexto biográfico que se entrelaça ao ficcional da

³ Um dos motivos que nos levou a realizar esta pesquisa na área de gênero está relacionado a uma inquietação tomada por certa inconformidade do papel que a mulher exerceu na historiografia social. Ela, que foi rejeitada como escritora, teve, na verdade, o seu nome apagado, pois não era prudente que a mulher se enveredasse pelos caminhos de uma história que o homem escreveu. Portanto, percorrer os meandros vividos pelas mulheres escritoras e saber da sua busca incansável pelo reconhecimento não só do papel de escritora, mas também da conquista do seu espaço na sociedade e da conquista de outras profissões, já justificam esta pesquisa.

Disponível em:

<https://www.google.com/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espy=2&ie=UTF8#q=%E2%80%99CA+representa%C3%A7%C3%A3o+da+mulher+escritora+na+obra+V%C3%A9speras%2C+de+Adriana+Lunardi>. Acesso em jun. de 2018.

⁴ Reportagem de Maurício Meireles. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1950124-livros-de-memorias-fazem-vendas-de-biografias-dispararem-no-pais.shtml>. Acesso em 16 de set. 2018.

obra. Fica uma pergunta: terá sido essa inclusão proposital da escritora ou uma recomendação da editora para que os possíveis leitores soubessem que aquelas escritoras existiram mesmo? No entanto, nos importa saber que os contos de Adriana Lunardi são histórias ficcionais, ou ficcionalizadas, pois jamais poderiam ser contadas pelas suas personagens, e mesmo esse adendo biográfico contido no livro não é capaz de cercear a imaginação da escritora.

Com efeito, as biografias são apreciadas, uma vez que oferecem a possibilidade de uma satisfação narcísica, quando o leitor supõe sobre o gozo do outro. Fani Hisgail afirma que

[a] empreitada do biógrafo envolve documentos, diários, depoimentos de testemunhas, correspondências, fotografias e tudo o que possa ser útil sobre a vida do biografado. A função do biógrafo consiste na investigação que desvela “os últimos segredos dos mortos famosos, para serem expostos à vida de todo mundo” (HISGAIL, 1996, p. 08, grifos da autora).

As biografias são descrições de fatos particulares da vida de uma pessoa famosa ou não e possuem outras finalidades, além desse olhar curioso sobre a vida do outro. Fani Hisgail, salienta que as pessoas estão apaixonadas pela biografia, para ver até onde conseguem mudar as suas próprias vidas.

Miguel Chaia, por sua vez, em *Biografia: método de reescrita da vida* (1996) enfatiza que a biografia, na dimensão intelectual, fundamenta-se na intencionalidade e montagem de uma estratégia analítica para a interpretação da vida do outro (biografia), ou da própria (autobiografia e memória) que, por sua vez, constitui-se numa narrativa enquanto sistema de signos. Nesse sentido, a escrita envolve uma dimensão cultural: público, leitor, mercado, interesse econômico, político, ou seja, uma biografia posiciona o leitor frente a um sistema de signos e não face ao ser humano biografado. E ainda, conforme o autor,

[p]or trás do grande interesse das biografias está o ser humano envolvido consigo mesmo e, permanentemente, com o outro. Refletir sobre si próprio, desde estar em dúvida até o ato de escrever uma página de um diário, e acompanhar a trajetória de outra pessoa são formas de ligação que aproximam estes seres gregários (CHAIA, 1996, p. 75).

Para Chaia, existe na tarefa do biógrafo uma ligação tanto consigo mesmo quanto com o outro. É uma maneira de acompanhar, de refletir e de aproximar-se do outro. Fani Hisgail observa “que a tarefa do biógrafo parte de um limite, que se inicia nos riscos

específicos da tarefa e termina na ética. Seu ofício começa diante do espelho, pois ele busca um outro [sic], para encontrar no outro um pouco de si mesmo” (HISGAIL, 1996, p. 08), entrelaçado na vida do outro.

A proposta deste trabalho é analisar o modo como Adriana Lunardi ficcionaliza essas mulheres escritoras selecionando alguns biografemas para cumprir seu objetivo. É sabido que várias mulheres escritoras foram vítimas de um sistema social patriarcalista e tratadas no anonimato da história por pseudônimos, a exemplo de Júlia da Costa e muitas outras contemporâneas da Sonhadora viveram no ostracismo, não sendo, todavia, reconhecidas pelos seus trabalhos literários.

Para efetivar a nossa proposta, recorreremos ao postulado de biografema de Roland Barthes (2005). Então, analisamos a construção das personagens escritoras, a partir do frágil conceito proposto pelo crítico francês. Entendemos como frágil porque o biografema não chega a ser um conceito formulado com todo o rigor científico que caberia a uma expressão dessa ordem, pois Barthes trata dele em *A câmara clara* (1984) e em *Sade, Fourier, Loyola* (2005) e mesmo, em suas palavras, aquilo que parece apenas uma instigação à reflexão, nos parece bastante profícuo para a nossa análise das narrativas das biografias ficcionalizadas que Adriana Lunardi produziu. Desse modo, foi possível perceber as histórias das personagens, e por meio das considerações observadas nas narrativas, recorreremos também à história da mulher escritora, a discussão e valorização do cânone tradicional e a autoria feminina, a partir da seleção que Adriana Lunardi faz das suas nove escritoras ficcionalizadas. Sendo assim, escolhemos analisar e discutir a proposta com a intenção de constatar o efeito das significações presentes no processo narrativo erigido a partir de fragmentos de vidas, ou seja, de biografemas.

As reflexões sobre as escritoras nos levam a outro ponto desta tese, qual seja, o de que a escrita de Adriana Lunardi expressa um modo de canonização dessas autoras por meio da ficcionalização de suas vidas e carreiras literárias estabelecendo, portanto, um contraponto crítico com a historiografia literária tradicional, produzida por homens e para canonizar homens e suas obras. Portanto, foi nosso interesse desenvolver o estudo pensando a relação entre biografia e biografema, discutindo como esses fundamentos se organizam no plano geral do livro. Os biografemas são traços residuais da vida de um sujeito, que podem ser interpretados por meio das percepções engendradas pelo leitor ou pelo biógrafo. Buscamos analisar a composição das narrativas e os efeitos dessa forma de organização.

A partir dos dados preliminares e para melhor entendimento da nossa proposta, dividimos o trabalho em dois capítulos. No capítulo primeiro, trabalhamos “O cânone nas ‘vésperas’: morte/imortalidade literal”, discutindo o percurso da mulher escritora, a partir do século XIX, destacando as relações que aproximam a escritora Adriana Lunardi das suas personagens, colocando em discussão as estratégias de formação do cânone literário. Na continuidade dessa discussão procuramos demonstrar que a mulher escritora não teve suas produções reconhecidas pela crítica literária, que manteve, por sua vez, as obras de autoria feminina excluídas do cânone no decorrer da história. Chamamos a atenção para a escolha de Adriana Lunardi das nove escritoras que compõem a obra, qual a sua relação com as autoras e porque escolheu justamente aquelas e não outras mulheres escritoras.

No capítulo segundo, enfatizamos os problemas que envolvem o corpo da mulher escritora, além das histórias de vitimização, o silenciamento e o ambiente em que as mulheres escritoras transitam nos contos. Em seguida, elucidamos as experiências das escritoras, discutindo as vozes narrativas e identificando os conflitos vivenciados por algumas dessas mulheres assim como o suicídio, a melancolia, a solidão, enfim, os dramas sofridos por elas. Estudamos as narrativas na perspectiva crítica do biografema proposto pela discussão teórica de Roland Barthes. Em *Sade, Fourier, Loyola* (2005), Barthes realiza ensaios sobre escritores e nessa obra se refere a si mesmo, utilizando o pronome em primeira pessoa. Sendo assim, a leitura desses ensaios, e também de outra obra de Barthes, *A câmara clara* (1984) contribuíram para a fundamentação do que seja biografema. A noção de biografema surge a partir dos traços residuais, as imagens sígnicas e os sinais diversos da vida vivida, os quais configuram como significações empreendidas pelo sujeito disperso após a morte. Nesse sentido, evidenciamos como a autora de *Vésperas* cria, a partir do espaço biográfico e literário, as personagens e os conflitos a que foram sujeitas essas nove mulheres ficcionalizadas.

Dessa forma, por acreditar que Adriana Lunardi possui uma significativa ligação com suas personagens, não somente no sentido de suas escolhas, mas também por divulgar uma lista de nomes de mulheres escritoras, trazendo para a sua ficção temas importantes de suas experiências na sociedade, interessou-nos realizar essa investigação sobre as questões canônicas na narrativa da autora e na historiografia de autoria feminina ao longo dos séculos XIX ao XXI.

É importante salientar que os trabalhos sobre a obra ficcional de Adriana Lunardi são bastante escassos, por isso, acreditamos que esta pesquisa possa contribuir para ampliar os

estudos acadêmicos no universo literário da escritora e também instigar os caminhos para o desenvolvimento de novos estudos de literatura. Este trabalho, portanto, é apenas um fio de voz que puxamos para tecer o drama humano das mulheres escritoras. Assim, entendemos que o texto é dialeticamente infundável, ficando em aberto a novos debates e discussões, podendo ser retomado, uma vez que é fonte inesgotável de pesquisa para os estudos de literatura e da crítica literária.

CAPÍTULO 1
Adriana Lunardi e seu cânone

A necessidade de desvendar o universo feminino é uma preocupação da escritora Adriana Lunardi; em *Vésperas*, ela reúne mulheres escritoras para a formação de um cânone literário feminino próprio. De igual modo, Lunardi participa do jogo narrativo, à sua maneira, exprimindo um eu autoral, dando testemunho da vida social, política e cultural das suas personagens. Por esse viés, entendemos neste capítulo, que as personagens não atuam somente como uma representação ficcional, são também vozes femininas, que extrapolam as fronteiras do cenário narrativo.

1.1 Nas ‘vésperas’ do século XXI, um cânone literário

Adriana Lunardi resgata mulheres escritoras de diferentes nacionalidades para compor a sua obra, são importantes nomes da literatura brasileira, francesa, inglesa, americana e de outros países. A escritora reconhece que:

Nosso cânone é todo masculino, eu sei disso. Mas eu, quando crio, trato de um universo, de um imaginário e de temas que me perturbam, a minha criação vem daí. Eu sempre parto de uma pergunta para escrever um livro, eu lido com a literatura como se fosse de fato um objeto que eu tivesse que construir. Se várias questões de ordem ética, metafísicas, entram nesse trabalho é porque talvez o que é do espírito vai se juntando, afinal, é uma subjetividade em ação (LUNARDI, 2015, p. 27).⁵

Percebe-se na premissa que Adriana Lunardi, ao mesmo tempo em que restringe o assunto sobre o seu trabalho ficcional, abrange um projeto para engendrar todo um universo filosófico e literário. Ela afirma em *Ô Catarina* que, “[...] os poemas de Júlia da Costa seguiam a cartilha do romantismo e o esquecimento do seu nome, quando se estuda gênero e a escola no Brasil, devem-se principalmente à marginalização sofrida historicamente pelas mulheres autoras” (LUNARDI, 2013, p. 10).⁶

Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas* (1998), trata de temas relacionados à história literária, modernidade em ruína e crítica canônica dentre outros assuntos. A autora

⁵ “Revue Étudiante des Expressions Lusophones”. Disponível em: <https://www.academia.edu/33311754/Entrevista_com_Adriana_Lunardi>. Acesso em 16 de fev. 2020.

⁶ *Ô Catarina*, Fundação Catarinense de Cultura. FCC. Número 54. Agosto de 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/ocatarina_54.pdf>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

afirma que quando um escritor escreve sobre outros escritores, além de estabelecer critérios e orientar o leitor, passa a nortear sua própria escrita:

Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

Leyla Perrone-Moisés chama a atenção para o quanto os escritores produzem sua própria escrita a partir dos escritores que leem e criticam. Essa relação entre um escritor crítico de outros escritores implica em um processo de julgamento crítico e possibilidade de criação imbricada no consumo de textos com os quais os escritores passam a se identificar ou a negar produzindo assim sua própria escrita, assim confirmando outros escritores através de sua própria crítica ou sua própria ficção. Continuando o raciocínio da teórica:

Ao escolher falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento. Assim fazendo, cada um deles estabelece sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária. Os índices dos livros críticos assinados por escritores nos fornecem os mapas de seus percursos históricos, as vias de suas revisões do passado. Em cada coletânea crítica, determinados nomes formam uma figura, fragmentada e lacunar com relação aos “quadros completos” da história da literatura, uma figura que sugere uma outra história. Nesses predecessores, os escritores vão buscar uma energia ainda ativa. Os valores que eles atribuem aos autores do passado não são valores *a priori*, mas aqueles capazes de garantir o prosseguimento de seu próprio trabalho e da escrita literária em geral (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11-12).

O que os escritores fazem, na verdade, é o resgate de outros escritores do passado e isso parece funcionar como uma espécie de fotografia que retrata um período da história e das experiências de um escritor em diferentes lugares e épocas. Nesse sentido, eles produziriam um instantâneo do seu tempo, ao selecionar, criticar e julgar outros escritores em um trabalho sempre consciente do que se deve e como se deve escrever.

No entanto, em uma concepção antagônica à de Leyla Perrone-Moisés, Lucia Castello Branco, em seu texto, “Está fora de causa acabar bem: biografemas de uma nem-sempre-possível” afirma que:

[a] obra está sempre aquém ou além daquele que escreve. Impossível tocá-la. Assim, o escritor vai à obra, em busca de tocá-la, mas dela retorna com apenas um livro nas mãos, um amontoado de palavras estéreis e inúteis, como observa Blanchot. E a Literatura perdura, em seu perviver, como um eterno estar a morrer no texto (CASTELLO BRANCO, 2013, p. 24 – online).⁷

Nesse caso, nota-se que a ensaísta encara a literatura como um território neutro, como intenciona Roland Barthes, em *A morte do autor*, apagando, sobretudo, as evidências de uma voz poética no texto. “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 70). Mas, o autor reina ainda, conforme Barthes, em *O Rumor da língua* “nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 2004, p. 66).

Adriana Lunardi, por exemplo, faz o resgate de personagens, as quais são mulheres escritoras, e sabemos que não é somente uma prática de Adriana Lunardi, mas também de outros escritores, como Marilda Corrêa Ciribelli (2006), que lista oito mulheres em *Mulheres singulares e plurais*, iniciando por Camille Claudel (1864-1943), Cecília Meireles (1901-1964), Clarice Lispector (1920-1977), Frida Kahlo (1907-1954), Marie Curie (1867-1934), Nise da Silveira (1905-1999), Nísia Floresta (1810-1885) e Simone de Beauvoir (1908-1986). A autora esclarece que a intenção da obra foi traçar um mini perfil de mulheres que enfrentaram muitos problemas, dores físicas e morais, mas que, mesmo assim, deixaram contribuições valiosas para a humanidade, marcando de forma indelével e intemporal a História da mulher na sociedade. Marilda Corrêa Ciribelli esclarece ainda que o traço comum entre essas mulheres, é que, mesmo tendo suas vidas marcadas pelo sofrimento e preconceito, “conseguiram, por sua criatividade, vencer todos os obstáculos, ‘dando a volta por cima’, enfrentando as adversidades de suas trajetórias de vida e fugindo à chamada vitimização das mulheres e sua sujeição ao masculino” (CIRIBELLI, 2006, p. 19). Além de traçar o perfil das suas personagens, Ciribelli dedica, carinhosamente, a cada uma delas uma poesia, cuja linguagem personificada possibilita ler a imagem e a vivência do ser introspectivo de suas personagens.

⁷ Disponível em: <[file:///C:/Users/user/Downloads/1318-4104-1-PB%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/1318-4104-1-PB%20(4).pdf)>. Acesso em: 16 de fev. 2020.

Em *Descanse em paz* (2010), obra de Joyce Carol Oates, são listadas as histórias sobre os últimos dias de Edgar Allan Poe (1809-1849), Emily Dickinson (1830-1886), Samuel Langhorne Clemens (Mark Twain) (1835-1910), Henry James (1843-1916) e Ernest Hemingway (1899-1961). São cinco personagens e para narrar suas histórias Oates recorre a elementos literários de Edgar Allan Poe, e também ao diário do escritor que auxilia nos momentos finais de sua vida. Sobre Emily Dickinson, sua história não se passa no século XIX, pelo contrário, se passa no XXI, em um subúrbio de New Jersey.

Adriana Lunardi tem em comum com Marilda Corrêa Ciribelli e Joyce Carol Oates, além do resgate de escritores, o gosto por algumas personagens. Assim como Ciribelli, a escritora cita Clarice Lispector e como Oates, cita Emily Dickinson. Quando Adriana Lunardi anuncia o “outro” na ficção, termina criando no próprio espelho a imagem de si mesma, projetada no outro, uma imagem que se desdobra em sujeitos ficcionais. Ao revisitar a trajetória histórica da mulher escritora, ela não apenas traça o caminho percorrido por essas mulheres, mas também cria um cânone literário, na proporção que elas mudam de lugar, espaço e tempo, se unem através das temáticas e dos conflitos recorrentes na sociedade, por meio do tempo em que se inserem no espaço ficcional. Talvez uma maneira encontrada pela escritora para também incluir a própria voz autoral, infiltrada na superfície do texto, seja como escritora, narradora-personagem ou como um fantasma, como, por exemplo, na narrativa “Minet-Cheri”:

No primeiro instante, Colette recua. Leva a mão ao peito, desconfiada. A boca perde o prumo, os olhos arregalam-se como diante de um fantasma. Mas serena, observa de modo estudado. A cabeça inclina-se, avaliadora. As pálpebras semicerram-se para buscar nitidez aos contornos, os cabelos se arrepiam, tornando-se receptivos como antenas de rádio. Aproximo-me para que ela possa reconhecer o queixo pontudo, os lábios curtos e exangues, o cacheado castanho escorrendo até os ombros. Sim, ela assenta sorrindo, o fantasma é mesmo um velho conhecido (LUNARDI, 2002, p. 58).

Sob esse ponto de vista, a autora percorre o texto criando narradores, pontos de vista, ficcionalizando as escritoras que se tornam suas personagens, evidenciando no texto os fantasmas das escritoras Sylvia Plath, Clarice Lispector e Ana Cristina Cesar, os quais assombram os leitores dos contos: “Victoria”, “Clarice” e “Ana C.” respectivamente pois a autora (a)parece enredada num jogo narrativo, inclusive podendo ser talvez vista em alguns contos com seus biografemas. É dentro desse universo literário feminino que procuramos entender, por que Adriana Lunardi faz referência a escritoras mulheres, a escritoras

canônicas, amplamente reconhecidas, e outras mais desconhecidas, de língua inglesa e portuguesa. Que critérios fundamentaram as escolhas da autora?

Sabemos que as escritoras brasileiras foram excluídas do cânone literário e foram timidamente, ganhando visibilidade, no decorrer do século XX, como Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector dentre outros nomes. Com relação às escritoras de expressão inglesa, muitas escreveram e publicaram obras desde o século XVII, no entanto, o preconceito e a misoginia imperaram ao longo dos séculos, como Virginia Woolf soube ler muito bem a situação em *Um teto todo seu*. Ao tratar da literatura escrita por mulheres entendemos que somente a partir das décadas de 1960 a 1980 a mulher escritora conquistou maior espaço no campo social da literatura. Com relação às mulheres negras, sabemos que as dificuldades e o preconceito são maiores, e a elas não é dada visibilidade efetiva, muitas vezes fazendo com que elas praticamente desapareçam das listas de autoras possíveis de serem lidas.

Se repararmos bem, no conjunto de escritoras mencionadas por Adriana Lunardi, podemos averiguar que diante da crítica literária algumas são autoras canônicas consagradas, mais reconhecidas e valorizadas mundialmente na atualidade, a exemplo de Virginia Woolf e Clarice Lispector, as quais são renomadas e lembradas pela crítica. Uma autora como Katherine Mansfield, que foi amiga de Virginia Woolf e por ela aplaudida, e mesmo muito apreciada por Clarice Lispector, ainda é pouco conhecida entre nós. Assim como Dorothy Parker, escritora bastante aclamada pela crítica americana; Ana Cristina Cesar, considerada um dos principais nomes da poesia brasileira da década de 1970, ainda está distante de uma consagração nacional; Minet-Chéri entrou para a academia francesa, mas continua praticamente desconhecida das novas gerações no Brasil; Sylvia Plath tem o reconhecimento da crítica, mas tem público pequeno no Brasil; Zelda Fitzgerald quase não é conhecida como escritora, tendo apenas sua autobiografia mais conhecida, recebendo ainda poucos estudos; já Júlia da Costa foi completamente apagada do cânone literário brasileiro, tornando-se reconhecida e mais valorizada no final do século XX.

Posto dessa maneira, é profícuo ressaltar que se as mulheres escritoras fazem parte do cânone literário na atualidade, não significa que elas não foram e continuam a ser desprezadas, ou esquecidas. Poucas ainda são as mulheres que são levadas para as salas de aula dos cursos de Letras e quem sabe até dos cursos de ensino médio. No entanto as mulheres escreveram e continuam a escrever literatura, mas ainda são pouco reconhecidas ou pouco lidas e menos ainda estudadas, mesmo com todos os avanços dos discursos de

gênero produzidos a partir dos anos 1970. Sendo assim, pensamos que um dos motivos encontrado por Adriana Lunardi, para a escolha dessas mulheres é que, nem sempre elas tiveram a oportunidade de ao menos ser lembradas, com poucas linhas, se isso ocorreu, foi raro nos grandes quadros da história literária. E Adriana Lunardi, sabendo e afirmando que o nosso “cânone é todo masculino” e pertence aos homens, demonstra um critério para escolher e ao mesmo tempo se inserir no cânone.

Estabelecer a lista dos autores consagrados é uma prática antiga, conforme Leyla Perrone-Moisés (1998), em nossa tradição, a listagem dos mestres da arte de escrever é praticada desde a Antiguidade greco-latina, como ela afirma:

A palavra cânone vem do grego kanón, através do latim canon, e significa “regra”. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. No que se refere à Bíblia, o cânone é um conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. Na era cristã a palavra foi usada no direito eclesiástico, significando o conjunto de preceitos de fé e de conduta, ou “matéria pertinente à disciplina teológica da patrologia, que examina os antigos autores cristãos quanto ao seu valor testemunhal de fé” (Curtius, p. 267). No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de listas de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61).

A crítica afirma que a palavra cânone, de acordo com Curtius, no sentido de “relação de escritores”, ocorreu pela primeira vez no século IV, no Renascimento italiano, e daí irradia sobre a teoria francesa dos séculos XVI e XVII. O cânone italiano do século XVI era mais aberto, mais variável de autor para autor, do que o francês. O conceito francês de cânone clássico só se abala no século XVIII, com a abertura para os autores ingleses e alemães com a adoção de outro conceito “Weltliteratur”, de Goethe. “A Espanha distinguiu-se dos demais países europeus na formação do cânone, por apenas considerar sua própria tradição ou aquilo que para ela contribuiu” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 62).

No Brasil, a partir de 1822, ocorreram as primeiras manifestações em direção à formação do cânone literário brasileiro. O país tornou-se independente de Portugal e procurou construir sua identidade, por meio do seu povo, da cultura e de sua própria formação histórica. A obra que pode ser pensada como a primeira a fazer uma lista do que deveria ser lido da literatura brasileira foi publicada em Portugal em 1850, é o *Florilégio da poesia brasileira*: ou Coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um Ensaio histórico

sobre as Letras no Brasil, de Francisco Adolfo de Varnhagen. Duas obras consideradas marcos iniciais da formação canônica da literatura brasileira como *Resumé de l'Histoire du Brésil*, de Ferdinand Denis, publicado em 1825, e *Bosquejos da história da poesia em língua portuguesa*, de Almeida Garrett, publicado em 1826 são duas obras que já contemplam alguns escritores brasileiros. Além do que muito o que se considera como literatura canônica brasileira é apontado, resenhado e criticado em *Formação da Literatura brasileira*, de Antonio Candido, publicado em 1959. Nesse sentido é importante perceber que quem faz o nosso primeiro cânone são homens, geralmente europeus ou, mais recentemente, mesmo que brasileiros, ainda assim dentro de uma faixa de escolaridade avançada, branco e de classe alta, o que marca desde sempre o cânone como local de exclusão do feminino, bem como de outros sujeitos da diferença.

A literatura de autoria feminina, conforme Ana Helena Cizotto Belline (2003), associa a elitização e a masculinização da cultura a um colonialismo cultural, responsável pela exclusão de obras. Segundo a autora, a “[...] reinterpretação do passado à luz de novas categorias analíticas seria uma forma de repensar a identidade da cultura brasileira integrando a presença, a representação e a diferença das mulheres que tiveram tudo isso negado” (BELLINE, 2003, p. 162). A própria Clarice Lispector, que hoje pertence ao cânone literário brasileiro, foi criticada por Álvaro Lins⁸, assim como Rachel de Queiroz primeiramente foi confundida com um homem por Graciliano Ramos⁹, pois ele alegava que ela não escrevia como mulher.

O reconhecimento das obras de autoria feminina na literatura brasileira teve início com nomes importantes, como Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, antes delas, de maneira geral, as escritoras viviam no anonimato, na realidade pareciam ter saído das próprias páginas de suas ficções, sendo apresentadas ou representadas como pseudo-

⁸ Álvaro Lins, no Correio da Manhã, de 11 de fevereiro de 1944, publica um artigo intitulado “Romance lírico”, falando sobre *Perto do coração selvagem*, no qual afirma que o romance é incompleto, “[...] cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a autora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde”.

⁹ Em suas memórias, Graciliano Ramos conta que leu *O Quinze* e ficou sabendo que o livro foi escrito por uma menina com 19 anos. Ele afirma: “*O Quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

— Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1976, p. 143).

protagonistas que não tinham direitos sobre suas publicações e muito menos faziam parte do cânone literário – território masculino, pertencente aos homens brancos de classe social alta.

Harold Bloom (1995) em *O cânone ocidental*, explica que os escritores canônicos nascem de suas próprias leituras e do reconhecimento de suas obras na cultura. O leitor e o escritor se relacionam por meio dessas obras consideradas uma lista de livros obrigatórios, cujas tradições encontram-se arraigadas na estética. O próprio autor confirma: o livro depende, entre outras coisas, de questões pragmáticas, “[...] é possível escrever um livro sobre vinte e seis escritores, mas não sobre quatrocentos” (BLOOM, 1995, p. 12). As explicações do autor parecem plausíveis, mas a escrita da história literária serviu a uma sociedade elitista e patriarcal, detentora de interesses políticos e econômicos, em que a mulher esteve ou foi mantida distante por um longo período.

Constância Lima Duarte (1997) em “O cânone literário e a autoria feminina” afirma que

“[u]ma rápida pesquisa revela como essa crítica masculina de até meados do século via um texto de mulher e assinala a recorrência de algumas posições, como a atribuição de um estatuto inferior à mulher-escritora – com raras exceções –, o constrangimento em apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais “adequadas” à “sensibilidade feminina”, como os romances sentimentais e os de confissões psicológicas; a surpresa diante da representação da figura masculina em determinados textos, em tudo diferente do estereótipo do homem viril, forte e superior dos escritos de autoria masculina; e a denúncia de uma certa tendência das mulheres em confundir vida pessoal com literatura, que levou, inclusive, alguns críticos a afirmar que as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro (DUARTE, 1997, p. 91).

A autora apresenta o descrédito da mulher escritora produzido pelo discurso da classe dominante no decorrer da história. É lastimável o modo como a misoginia se sustentou e continua se sustentando ao longo dos anos, produzindo a aversão ao feminino, causando constrangimento, produzindo mais e mais preconceito que determina categoricamente as relações de gênero. A mulher escritora, conforme Constância Lima Duarte (1997), foi reduzida a um pequeno denominador comum: o *feminino*, sem se dar conta da redução biológica ou da construção histórico-social de tal expressão, praticamente anulando o caráter individual de cada uma: “Havia como que a identificação – ou assimilação – do livro à figura da mulher e ao corpo, facilmente demonstrada na presença

acentuada de adjetivos relacionados à gestação ou ao nascimento, como se cada livro fosse um filho para a autora” (DUARTE, 1997, p. 91-92).

O sentimentalismo e a sensibilidade feminina são características da escrita autobiográfica de mulheres, mas que será revisto na contemporaneidade, pois este sentimentalismo não está de acordo com o modo como os críticos, em sua maioria, homens, colavam à imagem das mulheres escritoras. Eurídice Figueiredo (1995) em “Autobiografia e ficção em Gabrielle Roi”, confirma que a mulher, neste caso, possui um caráter autobiográfico, porque ela fala de si própria através de personagens femininas fortes e corajosas, enquanto as personagens masculinas tendem a ser apagadas, inexpressivas e sobretudo frágeis, como ela demonstra no trecho a seguir:

[...] é facilmente comprovada em grande parte da produção feminina das últimas décadas, que se mostra autobiográfica não só na ‘alma’ que todo criador imprime às suas criaturas (como é o caso de Flaubert, ao afirmar: Madame Bovary, c’est moi), mas também nas ‘histórias’ que são contadas. As romancistas contemporâneas sentem a necessidade de relatar suas experiências pessoais, considerando que cada vida é única e exemplar, portanto, digna do interesse do público. Dessa constatação surge uma quantidade de romances que inscrevem como transposição da autobiografia das autoras (FIGUEIREDO, 1995, p. 30).

Semelhante a esse discurso de Eurídice Figueiredo, Ana Cláudia Viegas (2013), em “Adriana Lunardi: assinatura, filiação e inscrição na cena literária”, postula que a autora apresenta as suas personagens escritoras por meio de um “ato autobiográfico”¹⁰, quando mistura narradores, escritores e personagens, borrando os limites entre ficção e biografia, arte e vida, e compõe a si mesma como personagem. Que imagem de si a autora Adriana Lunardi vai traçando ao criar seus textos a partir dessas outras vozes? Que concepções de literatura podem ser entrevistas na composição de *Vésperas*? Assumindo-se como escritora-leitora e criando as biografias das autoras ficcionalizadas como um compósito de diversos textos dessas autoras, juntamente com seus biografemas, além de remontar a uma série de textos perifrásticos das autoras ou sobre estas. Em vez de fruto de uma originalidade absoluta, para Ana Cláudia Viegas, “[...] a criação literária se apresenta, nessa obra, como resultado de diversas leituras e reescrituras, emborralhando-se na trama final dados biográficos das autoras, personagens, frases, referências das mais diversas

¹⁰ O “ato autobiográfico” é um termo de Elizabeth Bruss, em textos como BRUSS, Elizabeth W. “L” Autobiographie considérée comme acte littéraire”. Poétique, Paris, n° 17, p14-26, 1974.

ordens” (VIEGAS, 2013, p. 113). A autora acrescenta ainda que, ao propor uma leitura autobiográfica de *Vésperas*, entende que a obra pode ser considerada um gesto da própria Adriana Lunardi na formação de sua figura autoral. As cenas de leituras tão recorrentes em fatos autobiográficos e até ficcionais de escritores de diferentes épocas – são “[...] dramatizadas e servem de mote para a criação dos contos” (VIEGAS, 2013, p. 116).

Philippe Lejeune (1975) em *O pacto autobiográfico* – afirma que só existe (pacto autobiográfico) quando a personagem tem o mesmo nome do autor, inscrito na capa e na folha de rosto; ou ainda de modo implícito, quando elementos exteriores do texto (capa, contracapa, prefácio etc.) indica que se trata da vida do autor – na realidade, pode ser denominado de verdadeira autobiografia, quando há “[...] identidade de nome entre autor, narrador e personagem” (LEJEUNE, 1975, p. 24).

Nesse sentido, se levarmos em consideração as vozes das escritoras, o entrelaçamento na linguagem autor-personagem e também o pacto fantasmático em que “[...] o leitor é convidado a ler os romances não só como ficções que remetem a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como ‘fantasma’ reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 1975, p. 42), a ambiguidade não seria desfeita e o diálogo da autora ocuparia o espaço da ficção e da autobiografia nas narrativas. Conforme Ana Cláudia Viegas, as “[...] leituras de Adriana Lunardi se misturam a biografemas das nove escritoras, isto é, “alguns pormenores, alguns gostos, algumas inflexões”, como Barthes define tais unidades mínimas da biografia” (VIEGAS, 2013, p. 116). Analisaremos em seguida como se dá na narrativa “Sonhadora”, de Adriana Lunardi, a construção de um texto formado de outros textos, de uma vida perpassada por muitas vidas.

1.3 Os textos que sonham textos

No conto “Sonhadora” há uma intertextualidade criando uma história dentro de outra história, utilizando o discurso autoral; formando, por sua vez, uma nova constituição narrativa. Ao se utilizar da escrita literária, dos quadros pintados ou supostamente pintados, dos poemas produzidos pela autora empírica, Júlia da Costa, Adriana Lunardi demonstra como se faz o texto sonhar outro texto, demonstrando como ela produz sua narrativa como algo que aponta para sua própria produção autoral. Nesse sentido, o conto

pode ser lido como uma grande metáfora do livro como um todo. É como se as caixas estivessem dentro de outras caixas e assim sucessivamente.

O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva em sua *Introdução à semanálise* com base nos trabalhos realizados por Mikhail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* assim como em *Problemas da poética de Dostoiévski*. A noção de intertextualidade, apresentada por Kristeva para o estudo da literatura, parte do princípio de que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 68). A intertextualidade pode ser definida como um texto que apresenta características de outros textos anteriores, constituídos a partir de um conjunto de citações para formar um texto atual.

Tiphaine Samoyault (2008), em *A intertextualidade*, sublinha que o termo intertextualidade foi utilizado e definido tantas vezes que ganhou sentido diferente e ambíguo no discurso literário e que, atualmente, o termo pode ser definido como “[...] metafórico, que assinala de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (SAMOYULT, 2008, p. 09). Para a autora,

[é] impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão ao cânon ou inspiração voluntária [...] Citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, as práticas de intertextualidade se repertoriam facilmente e se deixam descrever (SAMOYULT, 2008, p. 09-10).

É perceptível nesse trecho o modo como um texto pode ser entrelaçado a outros textos, no plano da intertextualidade que, por sua vez, ocorre de forma espontânea: uma lembrança, uma inspiração, uma referência a alguém, ou a uma obra de arte, ou literária. A intertextualidade é uma característica que está presente em “Sonhadora” em diversas maneiras. Um exemplo claro é a paráfrase da própria história pintada em painéis por Júlia da Costa. É como se ela revelasse através dos traços da pintura o seu retrato.

Usando o polegar e os indicadores ao modo de uma pinça, toma as duas pontas inferiores do papel e as recolhe para junto das pontas superiores, fazendo o desenho dobrar-se gentilmente sobre si mesma. Tateante

encontra o tubo de goma arábica e tampa-a com diligência. Confere se ao lado estão as tesouras e as folhas de seda. A ordem do material é essencial para ela, embora há muitos anos ninguém entre naquela sala, ameaçando trocar as coisas de lugar (LUNARDI, 2002, p. 106).

A personagem Júlia da Costa é protagonista da narrativa “Sonhadora”, uma escritora viúva que, devido à sua cegueira, pinta os seus painéis. Infeliz e magoada com o desfecho do seu casamento com o comendador, ela, ao invés de escrever, pinta em painéis o seu romance. Entendemos que Adriana Lunardi entrelaça a linguagem ficcional, com a poesia de Júlia da Costa para criar o romance de Lúcia e José, colando, a vida na arte.

Tiphaine Samoyault (2008) observa que a prática da citação literária pode ser apresentada como princípio da colagem pictórica, empregada pelo cubismo e “[...] depois pelo surrealismo. Introduzindo pedaços ou fragmentos de objetos estranhos à arte, diretamente emprestados do real, trata-se de colar a vida na arte, de fazê-la aparecer sem transformação e de embaraçar assim as fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade” (SAMOYULT, 2008, p. 36). No conto de Adriana Lunardi isso pode ser percebido nas relações que ela estabelece entre a pintura que vai sendo produzida pelo texto literário, como se pode perceber no seguinte trecho:

[o] desenho vai aos poucos tirando lembranças de dentro dela. Um lugar visitado, uma história ouvida na infância ou mesmo um desses sonhos que perduram até quando é dia claro. Palavras passam por sua mente, elevadas como orações, sem serem orações. No princípio, achava graça, chamando de sonambulismo a sensação esquisita de ficar ausente, recordando coisas que existiram e coisas que não. Poderia passar o dia assim, a contar para si mesma o que se passa naquele universo de papel, esquecida de suas obrigações (LUNARDI, 2002, p. 106 e 107).

É visível nessa passagem a maneira como a personagem recorda as lembranças do passado, as noites sem dormir e as horas dedicadas à pintura. É como se ela citasse em versos os trechos da sua vida para organização da sua obra. Júlia precisava realizar os seus sonhos e termina se perdendo dentro do seu próprio universo – um “[...] estúdio, ela dizia, vislumbrando nova função para a sala, que há tempo não via uma recepção. A última tinha sido o velório do comendador. Desde então, as cortinas se cerraram, o lustre central não era aceso e até a prataria perdera o brilho” (LUNARDI, 2002, p. 107-108). As narrativas de Adriana Lunardi parecem também ser feitas do mesmo modo, uma memória que não se

contenta em ser lembrada, mas que coloca para girar todos os textos lidos para a produção de mais e mais textos.

Deise Bastos da Costa afirma que, na produção literária de “Sonhadora”,

Lunardi busca atualizar não só as informações biográficas fornecidas por Muzart – dentre elas, a frustrada relação amorosa com o jovem poeta Benjamin Carvolina, o casamento arranjado com o Comendador Costa Pereira, o período das festas e o de reclusão, a velhice solitária, a fidelidade das empregadas Maria Preta e Izídia, os planos de escrever um romance e a fabricação de inúmeros painéis coloridos – como também a poesia de Júlia da Costa, ou ao menos parte dela, constituindo uma série de analogias e deslizamentos intertextuais em uma espécie de cadeia, em movimento, de significações. Sua *écriture* em que está implicado o discurso biográfico tradicional sobre Júlia da Costa também retoma o universo poético da autora, através de imagens arquetípicas do amanhecer, da noite ou de uma evidente referência ao livro *Flores Dispersas* (COSTA, 2010, p. 66).

Adriana Lunardi, quando escreveu “Sonhadora” leu o texto crítico sobre Júlia da Costa escrito por Zahidé Lupinacci Muzart realizado com base na coletânea que reúne as poesias e algumas de suas cartas, os primeiros ensaios críticos e o estudo biográfico publicado sobre a escritora no volume *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (1999). Zahidé Muzart revela o nome das duas empregadas da poetisa catarinense – Maria Preta e Izídia – que acompanharam os anos mais difíceis de Júlia da Costa até o momento de sua morte.

No conto, a protagonista cria um cenário e confecciona o material para montar os painéis gigantes. “Em primeiro plano, um jardim coloridíssimo parecia saltar do painel. Dezenas de flores de papel haviam sido dobradas e depois aplicadas, uma a uma, de modo a dar volume e relevo ao conjunto” (LUNARDI, 2002, p. 107) de painéis que compõem o ambiente da casa. Depois é apresentado ao leitor “[u]m cenário, como um teatro? Maria Preta perguntou, os olhos ansiosos de entendimento, divididos em apreciar o painel e alcançar o material para a colega que, do alto de uma escada, fixava a borda do papel com percevejos” (LUNARDI, 2002, p. 107). Júlia certifica-se da ordem e depois indica o lugar de cada um dos painéis: este é “[...] o cenário do romance que escreverei, a patroa explica animada, indicando o local exato em que o quadro deveria ser pendurado” (LUNARDI, 2002, p. 107), para realçar, com a claridade, as cores vibrantes das fitas douradas, as quais enfeitavam as imagens dos painéis.

Izídia se lembra do primeiro painel pendurado anos antes. Ela havia entrado na sala, assim como hoje, para oferecer à patroa um chá. Encontrou Júlia metida entre painéis coloridos, fitas douradas, bisnagas de tinta. Sobre a mesa, recortava pequenos pedaços de pano para forrir de cortinas o imenso casarão que se erguia em meio a uma sebe de cerca viva (LUNARDI, 2002, p. 107).

A casa toda fascina o leitor, é como se as personagens estivessem reunidas dentro de um quadro e o leitor, diante desse quadro, as observasse. Júlia da Costa metida em painéis se transforma em Sonhadora, que por sua vez, reflete sua imagem na de Lúcia e pinta as histórias como se pintasse a si mesma. A pintura poderia ser comparada ao quadro do pintor Vélasquez, *Las meninas*, analisado por Michel Foucault (1965), pois no conto se dá algo como se o leitor estivesse vendo no texto a paisagem de um quadro ou um romance, onde os personagens estão aprisionados em uma torre pelos limites da moldura de uma tela e seu criador ou pintor estivesse inserido no contexto – formando um jogo de intertextualidade. Para o espectador de *Las meninas* de acordo com Michel Foucault:

[...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (FOUCAULT, 1995, p. 25).

As ponderações de Foucault nessa passagem permitem que o leitor compreenda a relação da linguagem com a pintura como algo duradouro independentemente das metáforas. Tudo envolve uma lógica do discurso que permanece imutável, dando sentido à organização linguística do texto. Em “Sonhadora” o enunciado apresenta a situação da artista cega que não mais escreve, mas pinta painéis (re)criando vidas de personagens ficcionais baseados em sua própria vida. Assim, tal como o Velásquez do quadro, Adriana Lunardi se posiciona a olhar para suas criaturas e também para seus leitores pelos olhos do texto que miram o infinito em inúmeras (re)criações ficcionais da realidade. A escritora se insere com suas memórias em sua própria obra, assim como sua personagem poeta/pintora não somente pelos painéis em que a escritora está inserida, mas também todo o cenário da casa, cuja estrutura transforma-se em uma “sebe de cerca viva”, algo que se espalha em inúmeras possibilidades narrativas como ela o faz nas nove narrativas do livro.

É recorrente em Adriana Lunardi, não apenas a busca para promover uma intertextualidade com a arte de Júlia da Costa, mas, sobretudo com a própria poesia da escritora Sonhadora criada na ficção lunardiana. Como, por exemplo, as cartas, onde os fragmentos da poesia falam de amor eterno entre Lúcia e José.

A personagem Júlia tornou-se uma pessoa rebelde, depois que o relacionamento com o poeta não foi concretizado; então ela se refugia na Ilha de São Francisco e passa a idealizar um novo encontro por meio dos sonhos, das pinturas nos painéis, das lembranças, das poesias e das correspondências, para amenizar seu sofrimento. Aliás, ela constrói nos painéis o seu mundo individual, as imagens das suas histórias, e no plano de expressão, a personagem explica a posição dos painéis. A primeira cena, interpretada por Lúcia e José, se passa na igreja e nos é dada pelo diálogo entre a pintora e sua empregada:

– Estamos diante de qual? – a pergunta.

– O da torre.

– Descreva-o para mim, Izídia.

[...]

– A torre é alta – começa Izídia –, quase toca o céu, pintado de anil, acho. Cerúleo – corrige a patroa – a cor de alguns dias de outono. Aqui começa minha história. É domingo. A igreja está cheia. Todos ali são velhos conhecidos, por isso as meninas se cutucam, curiosas, perguntando umas as outras quem é o rapaz estranho na terceira fila. Até chegar a vez de Lúcia – nossa protagonista – reparar no desconhecido. A mãe, que tudo percebe, implora discrição. Obediente, Lúcia volta os olhos para o missal e segue o coro das orações. Na saída, a chance de ver o estrangeiro ressurgir, graças a um acidente fortuito. (LUNARDI, 2002, p. 110).

Percebe-se nesse fragmento que Izídia, a pedido de Júlia da Costa, narra a história de Lúcia e José, enquanto Adriana Lunardi, paralelamente relata o conto “Sonhadora”. É como se houvesse uma duplicidade de papéis entrelaçados em duas histórias de uma só personagem. Dessa forma, através da organização do discurso, o leitor constrói as suas reflexões sobre os dois lados da história, concluindo assim a sua versão. O modo como a narradora articula intencionalmente o seu discurso configura como uma chave para a intertextualidade literária. Desse modo, as muitas poesias que José troca com Lúcia, assim como as partituras escritas para ela serão faladas no conto, pintadas nos painéis da escritora. O romance de José e Lúcia é constituído pelos fragmentos da poesia da escritora Júlia da Costa recortados e selecionados por Adriana Lunardi para fazer valer o entrelaçamento buscado pela contista entre vida, obra, ficção e realidade.

Observemos as flores coloridas do casamento de Lúcia, que seria como uma metáfora de um verso final da sua história:

[é] o buquê de casamento de Lúcia, que desposou um comerciante rico, influente e trinta anos mais velho do que ela. Aceitou. Reparem que as flores coloridas se espalham, acentuando o branco dos lençóis. O capítulo revelará a combinação entre os noivos na hora do arranjo matrimonial (LUNARDI, 2002, p. 13).

Na passagem fica claro que o noivo é mais velho trinta anos do que a noiva e as cenas românticas entre eles são emolduradas pelo perfume das flores e pelo colorido que contrasta com o branco dos lençóis. O fato é que Lúcia parece fazer a mesma coisa que sua criadora, a personagem Júlia da Costa fez, desposando um homem mais velho devido à impossibilidade de se casar com o amor de sua vida. Acompanhando o raciocínio da noiva nota-se que ela guarda um segredo, na verdade, um pacto: “Júlia faz uma pausa, testando a atenção das ouvintes: [...] Maria Preta é a mais curiosa [...] – Que pacto? [...] – Uma exigência – corrige Júlia. – Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer” (LUNARDI, 2002, p. 13-14). Mas a personagem Júlia manteve sua palavra e Maria Preta, duvidosamente perguntou:

– Nunca dona Júlia? – Maria Preta enrubesce, ao perguntar. – Quer dizer, ela continua pura, mesmo casada?
– Guarda-se. Não pode transfigurar seu desejo em acordos espúrios, como um casamento de convenção. O corpo é sagrado demais para isso. Ao marido, Lúcia advogou que só a interessavam as coisas do espírito.
– E ele aceitou?
– Tinha lá suas razões, o comerciante. Confiava, contudo, na maciez dos elogios e na sedução dos mimos. – Foram felizes? – Maria Preta segue indagando, as mãos grudadas no reposteiro, disposta a testemunhar os caminhos que tomariam a história.
Júlia nega primeiro com a cabeça, depois verbalmente.
– Nunca. Lúcia apenas tolerava o marido. Cumpria a papel de anfitriã dedicada, organizando saraus célebres em que se debatia tanto política quanto poesia. Mas o amor continuava a latejar em seus poemas e nas noites não dormidas. Em sociedade Lúcia era uma, nas horas de silêncio, outra (LUNARDI, 2002, p. 14).

A personagem Júlia da Costa vive um casamento de aparências com o Comendador, ela representa o papel de esposa dedicada e submissa dentro de uma conjuntura social, assim como sua personagem Lúcia, duplicando o jogo de espelhos entre ela e sua personagem, como o faz Adriana Lunardi com suas personagens. O desejo de

Júlia era realizar o casamento de Lúcia, pois realizando o casamento dela (uma espécie de alter-ego da protagonista) com José, estaria realizando também o seu casamento com o poeta Carvolina. Júlia, assim como Lúcia, por sua vez, não poderia morrer sem a concretização desses sonhos, por isso faz acordos “espúrios” e cumpre o papel de boa moça para tolerar o marido. Desse modo, Júlia faz Lúcia escrever cartas em segredo e confessar ao amante o amor e o ciúme que sentia por ele:

As cartas de um para o outro voltam a circular. Lúcia as guarda escondidas entre o seio e o vestido; escreve quase todos os dias páginas de amor e de ciúmes, que o amante busca em lugares secretos. Em casa, os pretextos começam a esgotar-se, a vigilância cresce. O comerciante, pressentindo ausências, dedica-se a exceder os carinhos e amiudar os presentes. Mas a mulher parece escapar-lhe por entre os dedos, diáfana e esquiva. Lúcia padece da aflição dos triângulos e corre os riscos do adultério. Num ato extremo, propõe a José que fujam (LUNARDI, 2002, p. 14).

Lúcia, nos painéis criados por Júlia, tece planos e faz coisas que a personagem Júlia jamais viveu ou quando muito deve ter imaginado. Seu casamento com o comendador foi um casamento de aparências que só deixou espaço a ela, presa em uma sociedade de valores rígidos tinha a literatura e a pintura como modos de sublimação de seu desejo, por isso a criação da história de Lúcia e José, alimentada pelos desejos das negras ouvintes que a rodeiam. Assim, o triângulo amoroso da narrativa dos painéis de Júlia da Costa vividos pelos personagens Lúcia, José e o comerciante, se cruza por um desdobramento descrito pela narradora nas ‘vésperas’ lunardianas, envolvendo Júlia, Carvolina e o comendador.

Conforme Tiphaine Samoyault, entre as duas propostas, o “tudo está dito” e “digo-o como meu”, há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessária repetição ao mesmo tempo que como uma apropriação: pelo jogo de uma nova disposição ou de uma expressão inédita, o escritor pode tornar-se “proprietário” de seu assunto, abandonar o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor” (SAMOYAUULT, 2008, p. 70). Assim o faz Adriana Lunardi ao se apropriar da história de Júlia da Costa, tomar dela seus poemas, assim como as histórias que se narram a seu respeito para se fazer dona da sua própria história, transformada em conto em *Vésperas*.

No jogo lunardiano, a história da escritora Júlia da Costa é contada na ficção, recontada nos painéis e termina com a morte de Júlia da Costa, a despeito da afirmação de Izídia: “– A senhora não vai morrer. Não agora. – Vou, Izídia, vou. Você não pode

perceber, mas a cada três batidas dentro do peito, uma falha, meu coração perdeu os freios. Daqui a pouco dispara ou arrebenta” (LUNARDI, 2002, p. 115). Percebe-se que a personagem, por seu turno, está consciente de sua morte, uma vez que ela ronda seu leito; também sabe pelas batidas descontroladas do seu coração que já perdeu a luta para a morte.

Diante do desfecho, Júlia da Costa enxerga, no convés do navio, um rapaz de chapéu com um buquê de flores à sua espera:

Em meio à claridade da sala Júlia avança como quem anda no escuro, a passos vacilantes e de braços estendidos para o nada [...] Toca a folha lustrosa do papel e sorri ao reconhecer a própria obra. Com a ponta dos dedos, acompanha a risca de carvão que sobe, degraus por degraus, no por nó, até chegar à proa da embarcação. No convés alto como uma estrela, uma homem a espera com flores na mão. Ao longe, ela escuta um apito, e sente a brisa soprar ligeira, fazendo-a tremer, não poderia dizer ao certo se de emoção ou frio. Tirando o chapéu, o rapaz toma-lhe a mão até que ela se sinta firme nas tábuas do deque. O chão estremece, ele diz: Não se assuste. É só o motor pondo a água em movimento. E entrega-lhe o buquê, que Júlia atira ao mar, deixando que as flores se dispersem. (LUNARDI, 2002, p. 116).

O desfecho da história de Júlia da Costa parece desdobrar-se em duas, na primeira Lúcia e José se casam e partem em uma viagem de navio, e na segunda história, ao “[...] entrar na sala, Izídia dá com a patroa tombada no chão, recoberta pelo painel em que, decerto, tentara se amparar. Aos gritos, chama Maria Preta, que ajuda a transportar a patroa para o sofá” (LUNARDI, 2002, p. 116), porque havia dado o último suspiro. Percebe-se, por um lado, no final da história a morte de Júlia da Costa, que parece ter morrido em paz, uma vez que realizou os seus sonhos, partindo com o noivo e tendo, portanto, um final feliz – ela despede-se, jogando o seu buquê ao mar. Mas, por outro, a personagem Sonhadora Júlia da Costa, diante de suas lembranças obsessivas morre literalmente infeliz, pois os seus sonhos somente foram possíveis através da sua história de amargura, que, na verdade, ganha uma nova versão para ser pintada em painéis.

O retrato de mulher Sonhadora pintado por Adriana Lunardi possui um perfil amargo e conflituoso, porque a personagem Júlia da Costa constrói uma relação dual consigo mesma e põe em cena outra personagem para lhe representar. Nesse sentido, Júlia da Costa subverte o seu papel de mulher escritora, diante da condição patriarcal e cria a personagem Lúcia para reviver a sua história. Isso tudo é fruto de uma sociedade que oprime o desejo e a independência das mulheres. Contudo, sabe-se que no decorrer do tempo a mulher passa a adquirir direitos e ocupar um lugar mais visível na sociedade, com a conquista do voto, o

ingresso nas faculdades e abertura no mercado de trabalho – sabemos que as mulheres lunardianas são escritoras ao lado de tantas outras escritoras dos séculos XIX, XX e XXI – algumas esquecidas outras lembradas, elas passaram despercebidas pela história, assim como os seus problemas sociais, suas vozes marginalizadas, a clausura e os descasos, pelos quais passaram as personagens. Dessa maneira, a mulher escritora que permaneceu ausente da literatura (como Júlia da Costa), atualmente encontra-se, inserida no cânone, fazendo parte do projeto literário de Adriana Lunardi – na verdade, *Vésperas* é como um microcosmo habitado por escritoras que projetam seus relatos num espelho cujos reflexos são delineados em suas faces que ruminam suas inquietações. Para dar continuidade ao estudo sobre as personagens lunardianas, abordaremos no capítulo seguinte o biografema para pensar literatura e vida das mulheres escritoras.

CAPÍTULO 2

A face da escritura: um legado biografemático das mulheres escritoras

Adriana Lunardi chama a atenção em *Vésperas* pelo uso recorrente de biografemas de mulheres escritoras, em seus contos. Diante dessa questão, cabe salientar a preferência da autora, não somente pelo tema biográfico, como também pelo tema da morte. Sendo assim, procuramos compreender neste capítulo o modo como o biografema foi utilizado para compor *Vésperas*.

2.1 O fio que tece o Biografema

Adriana Lunardi, ao escrever *Vésperas*, realizou, por sua vez, um trabalho de investigação, deixando impresso, na obra, um universo de considerações sobre as personagens escritoras. Partindo dos aspectos que envolvem a escrita e a autoria feminina, analisamos o modo como a autora articula as tensões que compõem a linguagem dos contos. *Vésperas* é uma obra escrita na contemporaneidade, configurada por uma linguagem criteriosa, enxuta, pontuada por uma textura dramática – que pode ser uma particularidade da autora, ou uma forma de aprimorar sua criação estética, numa intuição de pesquisa, criação, ou arte literária – em um cenário de paisagens femininas imortalizadas por um pano de fundo verossímil, estendido à autora. Para Adriana Lunardi:

Vésperas é um trabalho de afirmação em muitos sentidos. Da arte, do talento e da existência, a despeito do irremediável fim a que estamos destinados. E, pessoalmente é uma afirmação quanto à minha condição de escritora, se a gente pode chamar assim [...] Por isso, lancei-me ao encontro dessa identidade, num diálogo muito pessoal com escritoras que foram fundamentais na minha formação, e aqui não me restrinjo a assinalar a formação literária: falo da vida (LUNARDI, 2003, p. 07).

A obra é habitada por várias identidades, pois as mulheres escritoras foram reunidas para dialogar em um espaço que congrega línguas e culturas diferentes, uma fronteira ficcional em que as personagens vivenciam as suas experiências. Adriana Lunardi entra no mundo imaginário das escritoras e reúne suas histórias na ficção, por meio de seus apelidos de infância, as cidades nas quais moravam, as regiões plurais marcadas por suas diversidades sociais. Fica claro também que a escritora, ao mencionar aspectos simbólicos de sua ficção, toma a leitura como um gesto da própria experiência, ideologicamente

partilhada, no que concerne à sua formação literária e o jogo de identidade, ao colocar a ficcionista em face de si mesma – dos discursos, implacavelmente construídos e das marcas indeléveis da sua linguagem – que se debruça sobre o universo narrativo e dá testemunho da sua condição pessoal de escritora que mistura, por um lado, realidade aos fatos ficcionais, por outro, reconhece o sentido da vida ao mapear geograficamente o cotidiano das mulheres escritoras que perpassam o viver e a escritura de Adriana Lunardi.

Sergio Vilas Boas, em *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens* – afirma que o gênero biográfico “[e]m rigor é a compilação de uma (ou mais) vida(s). Pode ser impressa em papel, mas outros meios, como cinema, televisão e o teatro [...]” (VILAS BOAS, 2002, p. 18). Na continuidade, o autor pondera que:

[o] biógrafo não faz ficção, não cria seus personagens, não inventa destinos. Em biografia é exatamente o oposto. O biógrafo tanto guia-se como é guiado pelos fatos. (...) O modo de acessar, investigar, selecionar e organizar a massa de informações é que irá ajudar a “revelar o retrato”. (VILAS BOAS, 2002, p. 90)

Biografia é uma história que uma pessoa escreve sobre outra pessoa, narrando os acontecimentos, os fatos e a experiência de uma vida. A biografia tem origem nos termos gregos *bios*, que significa “vida” e *graphein*, que significa “escrever”, portanto, biografia, quer dizer escrita da vida de uma pessoa.

Roland Barthes (2005) em *Sade, Fourier, Loyola*, tem sido uma referência nas discussões sobre biografemas. No prefácio da referida obra, o autor esboça a noção de biografia associada à de biografema; deixando de lado a sequência ordenada da biografia tradicional e dando ênfase à linguagem sígnica, à escritura, e, de acordo com ele,

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão (BARTHES, 2005, p. XVII).

Barthes, nessa passagem, confessa o desejo de que (se estivesse morto) gostaria de ter a sua vida biografada por um escritor amigo, considerando interessante a tarefa do biógrafo de coletar traços ou pormenores isolados, aos quais nomeia de biografemas. O autor, na base dessa questão, considera ainda que a escrita biografemática pode ultrapassar

as barreiras dos átomos e dispersar-se por meios de fragmentos de outros corpos, cruzando a linha de sua significação.

É interessante esclarecer a diferença entre biografia tradicional e uma biografia que leva em consideração o biografema. Pensando na diferença, tal qual sugere Barthes, a biografia ganha consistência a partir da sua escritura em um mundo imaginário, com possibilidades de captar a vida vivida do sujeito, tentando mimeticamente demonstrar que os fatos ocorreram realmente, o que se oporia ao uso do biografema: “tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os estilhaços de lembranças, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos)” (BARTHES, 2005, p. XVII). Barthes aborda o conceito de biografema através da noção de fonema, menor unidade de uma palavra, que ganha sentido na formação de um todo. O Biografema caracteriza, por sua vez, menor unidade sígnica de uma vida, que possui mobilidade para viajar fora do destino, como alguns *corpora* dispersos.

O biografema pode ser percebido em *Vésperas*, quando Adriana Lunardi, por sua vez, apresenta traços característicos das escritoras, os quais surgem na encenação da escrita a partir dos fragmentos ínfimos, específicos de cada sujeito, como o gosto de Zelda Fitzgerald por borboletas; a carta e a letra de Virginia Woolf; o cachorro de Dorothy; os dedos invisíveis e o cheiro dos frutos sumarentos, em Colette; a imagem de aspereza em Clarice; os painéis de Sonhadora, sendo representados por meio das suas significações linguísticas no texto. Sendo assim, Adriana Lunardi envolve o leitor com os detalhes significativos sobre as suas personagens escritoras, escolhendo arbitrariamente os traços que considera eminentemente marcantes das suas protagonistas, buscando em seus retratos etéreos os aspectos ínfimos dos signos biografemáticos das personagens escritoras.

Décio Pignatari, em “Para uma semiótica da biografia”, explica que, para delimitar o campo da biografia, é necessário ir da “[...] arte ao documento, extraindo fios da mais variada natureza sígnica, o biógrafo arma uma teia interpretante, graças à qual apreende, capta, lê a vida de alguém, tal como a aranha à mosca” (PIGNATARI, 1996, p. 13). Ou seja, para escrever uma biografia, além da sensibilidade para captar a arte da escrita, o autor deve empreender um estudo minucioso da vida da pessoa biografada.

As palavras de Décio Pignatari nos fazem recordar os livros de Barthes, *O prazer do texto*, que compara o leitor a uma aranha, e *Sade, Fourier, Loyola*, citado anteriormente, composto por ensaios dedicados aos autores que compõem o título de sua obra, os quais

renasçam das cinzas a partir da reescritura biografemática. Ao analisar em um dos seus ensaios, “Fourier”, podemos constatar um jogo metafórico, representado por meio das sensações corporais, especialmente o gosto pelos ‘mirlitons’ (bolinhos parisienses com aromatizantes), sua morte entre os vasos de flores, a “gastrosfia da linguagem”, sustentando dessa forma, a sua relação com os átomos epicurianos, biografemática em seu texto. Conforme Décio Pignatari, “[...] podemos definir o biografema como traço distintivo de uma biodiagrama, que é a biografia. Podemos então dizer que a operação biográfica, ou autobiográfica, implica a coleta de biografemas para a montagem de uma biodiagração” (PIGNATARI, 1996, p. 13).

Elaina Caramella, em “Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas” (1996), anuncia que o biografema, no sentido dado por Barthes, é uma questão de leitura e valorização daqueles resíduos sógnicos que tomam volume na própria leitura. Fragmentos de um corpo que retornam não pela subjetividade de um estilo, mas de um sujeito da escritura que entende a linguagem como representação. A autora afirma ainda: “[...] ao contrário da biografia em que o texto passado é uma homenagem a uma pessoa morta: morta enquanto pessoa que é morta na linguagem desgastada; o texto biografemático traz à luz pela leitura, um corpo vivificado pela e na linguagem” (CAMELLA, 1996, p. 14).

Deise Bastos da Costa, em “Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi”, afirma que a escrita biografemática tece a partir de movimentos empreendidos pelo sujeito em busca de pequenas unidades biografemáticas que comporiam uma biografia descontínua e bastante diversa da chamada biografia-destino em que tudo se organiza de acordo com relações inteligíveis. E nessa concepção, afirma:

[...] a biografia tornou-se, ela própria, ficção, sobretudo quando se começou a entender que o gesto biográfico parte necessariamente da ficcionalidade. Sendo assim, Alain Buisine sugere o termo “bioficção”, a partir do qual parte da premissa de que a biografia é ficção ou mesmo uma versão possível do outro, para designar a experiência biográfica contemporânea, em que já não se percebe necessariamente a óbvia exacerbação do gosto pelo simulacro. Para ele, a prática biográfica atual é essencialmente entendida enquanto ficção do outro, inventada pela memória e re/criada a partir da subjetividade autobiográfica do sujeito que escreve (COSTA, 2010, p. 45).

Deise Bastos da Costa analisa os retratos da mulher-artista em cinco narrativas de *Vésperas*, pondo em evidência arte *versus* vida. Para a autora, a biografia é uma ficção, enquanto imitação do outro, enquanto representação e/ou simulacro. Platão, em *A*

República (2007), postula que o simulacro nada mais é do que a perda da existência que se fundamenta na realidade estética, visível apenas no mundo das aparências; na cópia preserva-se a semelhança e a essência do artista, mantendo por exemplo a fidelidade e autenticidade em relação ao original. O simulacro, por sua vez, seria a cópia da cópia. Sendo assim, a cópia é inferior ao objeto original e o simulacro é inferior à cópia, que se apresenta como imagem de seus modelos e substancialmente não são eles, mas são como se fossem eles. No entanto, muita coisa mudou entre a conceituação do filósofo grego e o nosso modo de ver a ficção e seus simulacros. O que Adriana Lunardi faz de forma arbitrária é criar simulacros das escritoras, sem obrigatoriamente estar interessada em demonstrar a comprovação dos fatos reais.

Para Jacques Rancière em *A partilha do sensível*: estética e política:

[a] questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares. Do ponto de vista platônico, a cena do teatro que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de distribuição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividade e espaço. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação, entre os efeitos da palavra e as posições do corpo no espaço comum (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Jacques Rancière realça a importância da ficção, que existe em todos os lugares, bastando que existam pessoas interessadas em comunicarem-se socialmente. Pela ficção partilha-se, segundo Rancière, o mundo e seus fantasmas, a partir das palavras utilizadas e empregadas em contextos diversos, que vão desde o mascaramento de emoções, à imitação de uma identidade, passando pela elaboração de uma máscara de conveniência ao espetáculo teatral, ao texto literário. E acrescenta:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso— positivo ou negativo— segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Rancière, no excerto, possibilita entender que existe um elo entre a ficção e a realidade, condensada, dentro do contexto narrativo, gerando, sobretudo, um embaralhamento dos fatos históricos e ficcionais. No entanto, declara que “[n]ão se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas” (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Massaud Moisés (2004) em *Dicionário de termos literários* – afirma que a palavra ficção vem do latim e significa “fiction, onis, de fingere, modelar, compor e imaginar”. Para ele a ficção é:

[s]inônimo de imaginação ou invenção encerram o próprio núcleo do conceito de literatura: literatura é a expressão dos conteúdos da imaginação, é ficção transmitida por meio da palavra escrita. Nesse caso, qualquer obra literária (conto, novela, romance, soneto, ode, comédia, tragédia, etc) constitui a expressão dos conteúdos da ficção (MASSAUD, 2004, p. 188).

O crítico reconhece nesse fragmento as evidências conceituais do imaginário entre literatura e ficção. Antonio Candido em *A personagem de ficção* esclarece que “[a] ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo” (CANDIDO, 1968, p. 50). Desse modo, é se narrando ou se autorrepresentando que a humanidade se veria, se miraria em uma espécie de espelho que lhe daria a saber ou a se conhecer, daí o fato de a literatura conjugar sempre a ficção com a realidade, representando algo como se fosse a realidade.

Para Adriana Lunardi, em entrevista a Rogério Pereira e a Yasmin Taketani do jornal **Rascunho**: “Em *Vésperas*, lidei diretamente com essas falsas garantias: em geral, o que se lê como ficção é pura biografia, e vice-versa”. E continua:

Tendo a achar que o leitor aprecia a confusão entre o ficcional e o biográfico; se sente mais participativo ao ter margem de suspeição de que a história que está lendo foi vivida pelo autor. Parte disso vem de nossa relação problemática com a verdade, especialmente em nossa cultura ibérica, católica, onde simular é pecado. É como se o autobiográfico acrescentasse uma função exemplar à literatura, por isso o apreço maior

pela coisa vivida do que a coisa simplesmente imaginada (LUNARDI, 2012)¹¹.

A autora chama a atenção para questões paradoxais entre realidade e ficção. E observa, por sua vez, o modo como o leitor recebe as informações de que a biografia e a autobiografia são fatos verídicos. Segundo ela, o leitor se sente mais interessado e participativo, porque é uma questão cultural, considerar o modo como a realidade deva ser mostrada, seja em qualquer contexto, até mesmo o ficcional. Sendo assim, a partir dos pressupostos de que a ficção se alimenta dos fatos reais, pode-se dizer então que a personagem, no cenário narrativo, apresenta traços de realidade. Para Antonio Candido:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1968, p. 55).

Segundo o crítico, o romance literário se baseia na relação entre realidade e ficção. Nesse paradoxo, a ficção se sobrepõe à realidade, criando uma sensação de que as personagens apresentadas no espaço literário não são, por sua vez, seres de ficção e sim personagens reais representadas nas cenas ficcionais. Antonio Candido esclarece:

[...] [p]oderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. Assim, a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil [...] Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em

¹¹ Disponível em: <<http://rascunho.com.br/marujo-ao-mar/>>. Acesso em 08 de fev. 2018.

face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias (CANDIDO, 1968, p. 69-70).

Antonio Candido nessa passagem argumenta sobre a estrutura da narrativa e a função que a personagem exerce na mesma – levando em consideração o texto de Adriana Lunardi, entende-se que a autora emprega suas estratégias para organizar os elementos internos narrativos (ideias, traços significantes, costumes), os quais norteiam a estrutura estética, constrói, literalmente, dentro de um universo de representação do passado histórico, a sua ficção. Organiza a relação entre literatura e a vida social das mulheres escritoras, com a preocupação em revelar os retratos verossímeis das personagens e trazer para a narrativa uma historicidade em que reúne traços das personalidades femininas para a construção do arcabouço teórico de *Vésperas*. Assim, Adriana Lunardi foi construindo os seus retratos, através de vidas imaginadas e dos fragmentos biográficos das escritoras, pondo em destaque biografemas na fluidez do texto.

Nádia Battela Gotlib, em “Clarice Lispector biografada: questões de ordem teórica e prática”, afirma que:

O gênero da ‘biografia’ pressupõe um repertório de recursos que são usados objetivando a definição de um perfil, ou de um caráter, ou da personalidade do biografado, que aí aparece a partir do seu percurso de vida. Assim sendo, de que vale esta vida grafada, sem o seu estatuto de projeção de, ou de construção a partir de quem a viveu? Fatos e documentos significam enquanto tal, enquanto biográficos, como substâncias que incorporam um ser, traduzindo-lhe experiências, que nos chegam como se fossem verdades, atestadas que são pela condição de manifestações de vida de alguém, que conhecemos, de modo mais ou menos direto, alguém que sabemos, pelo menos, quem foi, através de traços: nome, nacionalidade, atividades, emoções, desejos, ansiedades, aflições... (GOTLIB, 1997, p. 15).

Os apontamentos feitos pela autora buscam capturar um traço ou perfil de uma personalidade, que desejamos biografar. À luz dessa visão, Adriana Lunardi narra os seus relatos e identifica as suas personagens pelos apelidos, nacionalidades, traços biográficos básicos e concretos fáceis de encontrar em qualquer biografia das autoras representadas. Em “Ginny” encontramos vestígios e pequenos traços referenciais sobre a escritora Virginia Woolf. A narrativa gira em torno do suicídio da escritora. Aliás, o drama começa depois de a personagem escrever a carta ao marido.

Nesse contexto, Adriana Lunardi chama a atenção para a vivência da personagem Virginia na sociedade londrina durante a Segunda Guerra Mundial:

[...] as ruas encurvadas de Londres, que em breve amanheceriam bombardeadas. Nenhum outro sentido como o do paladar era mais difícil de ser controlado. Através dele, cultivava (Virginia) uma espécie ancestral de conhecimento registrando a memória de todas as coisas. Do leite morno, do beijo de Vita, das palavras e da ausência de palavras, esse um gosto cada dia mais presente. Então, decide levantar-se outra vez e morrer com a decência que havia imaginado. Para isso, mais do que nunca, será preciso método e paciência. (LUNARDI, 2002, p. 18)

Pelo exposto acima, vê-se que no drama pessoal de Virginia, não é o vazio das palavras e a sonoridade das bombas que mais atormenta a personagem, mas o gosto amargo do paladar que a memória registrava. O rumor do gosto e/ou desgosto da amargura da vida, das crises depressivas, do ser fragilizado, vulnerável, angustiado, o qual oscila e rememora seu passado. De modo particular, a personagem é testemunha do seu drama e do horror da guerra, cenário de violência e destruição vivido na sociedade da época.

A narrativa se passa em Londres durante a segunda guerra, o cenário é marcado pela proximidade do bombardeio que em breve atingirá as ruas da cidade. Virginia em sua caminhada percorre a paisagem natural do rio Ouse, – ambiente que contrasta com a arquitetura da cidade – as plantas que renascem, mudando a coloração da primavera e o espaço físico modificado pelas plantações nos terrenos elevados, os tipos de agricultura destinados à região em cada época.

No mês de março numa tarde de primavera, “[o] vento nordeste assobia. É o único ruído naquela tarde de pouca luz. Um peixe salta, furando o espelho da água. Virginia poderia fitar-se naquela superfície polida, tirar da própria imagem um motivo para desistência” (LUNARDI, 2002, p. 15). Virginia, entretanto, não consegue, mergulha na superfície da água – no leito do rio, um peixe solitário parece acompanhar os seus passos, saltando, girando por cima da água.

Virginia percebe quando “[o] coro de vozes ressurgiu como uma algaravia de pássaros e a obriga a tapar os ouvidos, torturada” (LUNARDI, 2002 p. 18), perde o autocontrole e joga-se no rio,

[...] [a]s mãos agarram os seixos e plantas do fundo, como se estivessem escalando um terreno hostil. Virginia abre os olhos e vê apenas o escuro do barro, para onde voltará. Afogadas, as vozes finalmente se calam e

Virginia ri, deixando bolhas de ar pontuando o caminho sem volta (LUNARDI, 2002, p. 19).

Nessa passagem destacamos o trecho: “Virginia abre os olhos e vê apenas o escuro do barro, para onde voltará” – em *Gênesis* constatamos uma passagem semelhante ao fragmento citado por Adriana Lunardi: “[t]udo e todos se dirigem para o mesmo fim: tudo vem do pó e tudo retorna ao pó” (*Gênesis*, 3:20). Entende-se nos dois excertos que a vida começa e a vida termina, restando dela apenas o pó ou as cinzas que se dispersam ao vento. Mas também, há outros fragmentos em comum, a inter-relação com as vozes, as bolhas de ar, o sorriso de Virginia e, por fim, a morte. Virginia apresenta a sua mais completa ausência pessoal, parece não enxergar a si mesma – ou enxergar a si mesma como a sua própria adversária.

A narrativa revela sutilmente, a trajetória de uma mulher que possui as suas convicções de vida. Um contexto que simboliza um espírito de um período oriundo de guerras e conflitos sociais – transformações políticas e econômicas, mudanças na consciência de uma sociedade seguidora dos protocolos tradicionais do mundo contemporâneo, marcado pelos conflitos existenciais e crises ideológicas. De acordo com Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 2006, p. 15).

Percebemos na fala do crítico a preocupação em analisar se os fatores sociais atuam no ambiente interno da obra ficcional. A semelhança entre fatos e ficção possibilita indícios de um entrelaçamento das vozes literárias de Adriana Lunardi. Essas vozes são tentativas de apreender a linguagem escrita, abrindo um caminho para a construção da estrutura ficcional, tornando verossímil a história das protagonistas no espaço narrativo.

Atentando para a construção das narrativas de *Vésperas*, Adriana Lunardi coloca em evidência a imagem da mulher escritora, revelando no espaço ficcional a vida das suas

personagens. Partindo de uma análise geral, fica visível a apresentação das escritoras, marcadas por um percurso ambíguo, em que elas circulam nos espaços biográficos e ficcionais, perpassando os limites entre um mundo adulto, marcado pelos conflitos existenciais e um mundo infantil, aparente nos títulos dos contos. São perceptíveis ainda, na estrutura estética, as reminiscências das escritoras que vão sendo reveladas, os aspectos existentes entre uma personagem e outra são mais comuns do que o leitor imagina, principalmente a passagem para a morte. A autora descreve também documentos, objetos pessoais para produzir seu relato de forma verossímil com a vida das protagonistas, como as pastas de papéis, as obras inacabadas à espera de uma publicação póstuma. Os lugares onde algumas delas morreram, como o sanatório, a casa, o rio, citando ainda os familiares, as cenas dos suicídios, a visita de amigos ao túmulo. Nesse sentido, Adriana Lunardi, por sua vez, representa nas suas narrativas personagens reais e retira de suas vidas informações mínimas, como se pode ver no fragmento a seguir:

Virginia não sente dor. Está anestesiada pelo frio, subjugada pelo fracasso. Examina as mãos feridas, vermelhas do sangue que brota das chagas recém-abertas e, por uns instantes – agora eternizados –, ela permanece de joelhos, a pedra aninhada no ventre, sem ter a quem pedir perdão (LUNARDI, 2002, p. 15).

Diante de uma situação crítica, Virginia não sente mais o corpo e nem sente as dores, elas ultrapassaram os seus limites do corpo físico, uma sensação desagradável, um sentimento penoso para qualquer ser humano. É visível que Adriana Lunardi está representando a vida de Virginia Woolf de maneira verossímil, pondo em evidência a pedra aninhada em seu ventre. Nesse sentido, a pedra assume a particularidade do biografema, pois ela deixa de ser um objeto simples e assume a função de marca definitiva da morte da personagem. “Ela puxa os bolsos do casaco para frente e abraça a pedra, de modo a oferecer maior sustentação ao peso que lhe arde nos ombros. Carrega-a praticamente no colo, de longe parecendo uma mãe e seu recém-nascido em uma cerimônia pagã de batismo” (LUNARDI, 2002, p. 17).

Quando Virginia encontra a pedra dá três passos significativos. No primeiro passo, levanta-se com dificuldade, no segundo hesita, e no terceiro, ela ganha confiança para seguir em frente. Destemida, Virginia segue em direção à água escura do rio, a pedra no bolso golpeia lhe o corpo, mas as feridas abertas e as quedas não a impedem de seguir em frente – silenciosa e angustiada, ela continua a sua jornada.

Ao final de um passo, em vez do apoio firme com que conta, o punho encontra um vazio sem fim, para onde o corpo inteiro é sugado com a violência das leis da física. Antes de chegar ao chão, as mãos de Virginia instintivamente se espalmam, evitando o choque do rosto. E ela cai, sustentada apenas pelos joelhos e pelos pulsos, na mais humilde das posições (LUNARDI, 2002, p. 15).

O relato mostra a vulnerabilidade da personagem diante de uma situação fatídica, percebe-se que a “queda é um susto. Em tudo que havia previsto de impedimentos e empecilhos, Virginia jamais considera a traição do próprio corpo. Ao redor dela, a água escurece, tingida pela lama que se revolve nas entranhas do rio” (LUNARDI, 2002, p. 15). E o corpo é puxado para o fundo das águas escuras do rio, para um mergulho fatal.

Sabe-se, pelos seus biógrafos, e o texto de Adriana Lunardi (re)encena que “Virginia tentou comprimidos e doutores tantas vezes quanto os seus anos de vida, seis décadas quase completas. Havia época em que as vozes desapareciam, mas esses intervalos eram cada vez mais curtos e, ao voltar, pareciam estar sempre menos afinadas” (LUNARDI, 2002, p. 16). Nesse entrecruzamento das informações da biografia ou das escritas biográficas, é que o texto de Adriana Lunardi pretende biografematizar suas escolhidas, pois liga as vozes ouvidas por Virginia à sua entonação, o que só é possível no campo da ficção.

Esteticamente a narrativa deixa transparecer na linguagem os laivos discursivos da morte, os sinais psicológicos da escritora, os traços de um corpo torturado, os vestígios e o medo da escuridão enfim. “Virginia está ferida em todos os membros. A pedra socou-lhe duramente o estômago, e a nuca lateja depois do choque livre com o rio” (LUNARDI, 2002, p. 18). Adriana Lunardi não esteve presente no rito sacrificial de Virginia Woolf, mas cria artifícios que fazem com que o leitor se coloque na cena, ao insistir na narrativa em terceira pessoa que olha o espetáculo em andamento sem intervir no destino de sua personagem.

O clima histórico perpassa a narrativa, engendrando, por sua vez, o retrato de Virginia Woolf, na parte central do conto, alguns nomes são raramente destacados, como da amiga Vita e dos irmãos, os quais são citados para dar verossimilhança ao discurso ficcional. Dessa forma, os vestígios e as experiências se entrelaçam nos momentos (in)certos, (in)suficientes, preenchidos pelas interrogações, ou pelos fragmentos lidos nas entrelinhas ou lacunas do texto literário.

Antonio Candido afirma que:

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (têrmos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade (CANDIDO, 1968, p. 11).

A palavra “verdade”, quando usada na arte literária, conforme Antonio Candido, não nos fornece apenas material verossímil para se compor, mas é, sobretudo, indispensável para organização na urdidura ficcional. Adriana Lunardi, não está preocupada com a verdade dos fatos, ela fabula/ficcionaliza a partir de informações mínimas e traços verossímeis coletados da vida das autoras selecionadas por ela. Assim sendo, a análise aqui busca engendrar “o comportamento ou o modo de ser que se manifestam *dentro* do texto, porque foram criados nele a partir de dados da realidade exterior” (CANDIDO, 1993, p. 10). O crítico é bastante enfático ao mencionar que a “verdade” é uma atitude subjetiva do autor ou uma *mimesis*¹², termo filosófico que se destaca por sua variedade de significados: imitação, cópia, representação, mímica, imitatio, receptividade, ato de expressão e o fundamento de todas as artes representativas.

Para criar um efeito da verossimilhança em seu conto, a autora estabelece um diálogo intertextual com a carta escrita por Virginia Woolf na vida real – Virginia Woolf escreve uma carta endereçada ao marido Leonard – datada de 28 de março de 1941. Ela despede-se do marido e, antes de cometer suicídio no Rio Ouse, deixa a seguinte missiva (Figura 1): publicada postumamente:

¹² No Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia – *mimesis* vem do grego e significa “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Heródoto foi o primeiro a utilizar o concito e Aristóteles, em *Tesmofórias* (411), já o aplica. O fenómeno não é um exclusivo do processo artístico, pois toda actividade humana inclui procedimentos miméticos como a dança, a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc. Por esta razão, Aristóteles defendia que era a *mimesis* que nos distinguia dos animais. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>. Acesso em: 17 de nov. 2019.

Figura 1 – Carta¹³ de Virginia Woolf deixada ao marido:

Tuesday.

Dearest.

I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I want to escape this time. I begin to hear voices, & can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been to me in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this horrible disease came. I can't forget it any longer, I know that I am spoiling your life that without you I could work. And you will I know. You too I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been utterly devoted to me more deeply than I could ever know it. If any body could

Abaixo a tradução da carta¹⁴:

Meu Muito Querido:

Tenho a certeza de que estou novamente enlouquecendo: sinto que não posso suportar outro desses terríveis períodos. E desta vez não me

¹³ Fonte: <https://homoliteratus.com/a-carta-que-virginia-woolf-deixou-para-seu-marido-antes-do-suicidio/>. Acesso em: 08 de fev. 2018

¹⁴ Fonte: <<https://homoliteratus.com/a-carta-que-virginia-woolf-deixou-para-seu-marido-antes-do-suicidio/>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

restabelecerei. Estou começando a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso vou fazer o que me parece ser o melhor.

Deste-me a maior felicidade possível. Fostes em todos os sentidos tudo o que qualquer pessoa podia ser. Não creio que duas pessoas pudessem ter sido mais felizes até surgir esta terrível doença. Não consigo lutar mais contra ela, sei que estou destruindo a tua vida, que sem mim poderias trabalhar. E trabalharás, eu sei. Como vês, nem isto consigo escrever como deve ser. Não consigo ler.

O que quero dizer é que te devo toda a felicidade da minha vida. Fostes inteiramente paciente comigo e incrivelmente bom.

Quero dizer isso – toda a gente o sabe. Se alguém me pudesse ter salvo, esse alguém teria sido tu. Perdi tudo menos a certeza da tua bondade. Não posso continuar a estragar a tua vida.

Não creio que duas pessoas pudessem ter sido mais felizes do que nós fomos.

V

Virginia Woolf em “Ginny”, também expressa os últimos e decisivos movimentos, antes do gesto fatal de sua morte:

Ela repassa pela última vez o traçado irregular de sua caligrafia certificando-se de não haver cometido nenhum erro gramatical. Em seguida, dobra – primeiro na vertical, depois na horizontal – as páginas que acabara de assinar com o clássico V que usa para os íntimos. Com firmeza, faz o polegar deslizar sobre os vincos, pressionando-os suavemente para reduzir o volume do papel a ser envelopado. Executa a tarefa com a destreza necessária de um origami e o culto da grande missivista que sempre fora. Por último, aproxima a cera do lacre na chama de uma vela e carimba com o sino o inconfundível VW que identifica a remetente.

Enquanto espera aquela mancha mole e avermelhada secar, seu olhar acariciante detém-se em cada um dos objetos sobre a mesa, agradecendo o silêncio com que a haviam contemplado trabalhar nesses anos todos. A bola de cristal sobre as folhas de papel, as folhas mesmas, compradas durante vinte anos na mesma papelaria da Charing Cross, o tinteiro e a caneta, presentes de Vanessa, a quem deverá ser entregue um dos envelopes recém-sobrescritos. O outro pertence a Leonard. É ele quem deverá encontrá-las, ao abrir a gaveta da escrivaninha, onde Virginia finalmente os acomoda (LUNARDI, 2002, p. 11).

Na ficção, a personagem Virginia inicia escrevendo a carta, endereçada ao marido Leonard, e assina identificando a remetente com o clássico “VW” de Virginia Woolf. A carta pode ser apresentada ao leitor como uma parte mínima da vida da personagem, os seus últimos desejos, alguns vínculos significativos registrados pelas palavras da protagonista nos minutos finais de morte. Mais que a carta, interessa a Adriana Lunardi descrever, recriar, encenar o ritual utilizado pela escritora, o qual ela não presenciou, mas com o poder da imaginação ela se apropria desse biografema para ficcionalizar.

Elencado a essa ideia percebe-se, na carta de Virginia, “o traçado irregular de sua caligrafia” que pode ser destacado como um biografema, pois a carta escrita por Virginia, registra os últimos vestígios deixados por ela para serem eternizados. Os detalhes mínimos, como a firmeza da mão, a dobra do papel, a redução do volume, o lacre, o carimbo e a assinatura da persoangem são atos metodológicos da biografemática escrita de Adriana Lunardi, são suas inflexões ou pequenos gestos resgatados pela escritora que teve acesso à carta real de Virginia Woolf, exposta a quem quiser ver nas exposições que se fazem sobre sua vida e seus objetos pessoais.

Na narrativa, Adriana Lunardi a faz conferir cuidadosamente e assinar as cartas de despedida. De modo tranquilo e sereno, a protagonista despede-se dos entes queridos, da casa e dos objetos: “Virginia fecha a gaveta e prepara-se para deixar o escritório. Na porta, hesita. Um hábito ainda vivo a impede de sair. Ela dá meia volta e vai em direção à vela, que havia esquecido acesa” (LUNARDI, 2002, p. 12) e com um sopro suave, certifica-se de que foi apagada, antecipando o gesto que iria fazer, na sequência, quando jogasse o seu corpo no rio.

Adriana Lunardi colocou em evidência um conjunto de biografemas que estabelecem relações de identidade em “Ginny”. Para Antonio Candido “[...] a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra” (CANDIDO, 2006, p. 186).

Para Adriana Lunardi (2013), em entrevista a Marcos Vasques em *Ô Catarina*:

Vésperas tem muitas camadas de leituras, e obviamente, quanto mais o leitor conhecer da autora e sua obra, mais irá usufruir da arqueologia da história. Nesse livro, o bom mesmo foi brincar com a noção de “verdade”. Muitas vezes, aquilo que parece verdadeiro, factual, não é. E vice-versa. Esse é o truque da ficção. E, talvez, o que mais me atraía nela (LUNARDI, 2013, p. 07 – grifos da autora)¹⁵.

A autora parece construir no seu texto um jogo de cartas onde são embaralhadas as camadas das histórias de sua ficção. Ao descrever esse jogo ela torna evidente que utilizou um material baseado em fatos reais para fazer parte dos seus truques ficcionais. Ela nos garante que “[h]á, em certos momentos técnicas, de desconstrução de personagem,

¹⁵ *Ô Catarina*, Fundação Catarinense de Cultura. FCC. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/ocatarina_54.pdf>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

informações objetivas, fatos, remissão à obra e vida das autoras e recriação do ambiente que viviam” (LUNARDI, 2013, p. 07 – grifos da autora).

Virginia, nas páginas lunardianas, possui um perfil de uma pessoa psicologicamente atormentada pelas vozes, e vive os últimos momentos determinada a cumprir seu desejo de morrer. Nesse percurso, pode-se ouvir o silêncio fúnebre da personagem que se deixa levar como as cinzas ao vento, para um caminho sem volta. Sintomaticamente, o silêncio perpassa o texto de modo que só é possível sentir a transposição da sua história contada pela narradora observadora, que manipula o discurso na composição do enredo narrativo.

Deise Bastos da Costa afirma que:

[...] a morte da escritora inglesa, o sugestivo jogo que se constitui entre passado e presente ainda evidencia, além da recorrência de determinados recursos estilísticos utilizados originalmente por Virginia Woolf em suas ficções, a existência de alguns traços biográficos ou biografemas. A forma eleita para contar a história de Virginia Woolf, incluindo evidentemente a utilização da memória enquanto expediente narrativo, sugere ao/à leitor/a atento/a um tênue e complexo diálogo intertextual entre “Ginny” e outros textos ficcionais e/ou não-ficcionais (COSTA, 2010, p. 91).

A autora deixa entrever que a narrativa de Adriana Lunardi, resulta da leitura de outros textos. Uma leitura que se entrelaça e eterniza pelos registros de sua memória nas páginas de “Ginny”, e estende, por sua vez, para as outras narrativas. Em “Sonhadora” a leitura é visivelmente marcada pelo entrelaçamento da escrita e da pintura – não poderíamos deixar de mencionar também a capa da primeira edição brasileira de *Vésperas*, onde aparece uma fotografia que representa a mulher escritora. Conforme já escrevi em outro momento:

[...] a descrição da imagem da capa pode ser observada por uma abertura ovular. A capa se sobrepõe à imagem que fica ao fundo, passando a formar um conjunto de moldura/capa/imagem/figura, que irá proporcionar ao livro um aspecto de livro/quadro para apresentar na escritura a história das mulheres lunardianas. Esta capa poderia, também, ser vista por outro ângulo, desdobrando-se em uma espécie de quadro/livro para que as personagens pudessem ser representadas como figuras de uma pintura, como sugere o último conto da obra, no qual a protagonista, ao invés de escrever, pinta a história de sua vida (MELO JORGE, 2013, p. 18).

Entende-se, nessa passagem, que as mulheres escritoras de Adriana Lunardi encontram-se no centro das suas narrativas. E para representá-las, na capa (figura 2)¹⁶, a imagem fotográfica de uma mulher, que parece sugerir ao leitor – que abra o livro e leia a história de cada uma das personagens escritoras.

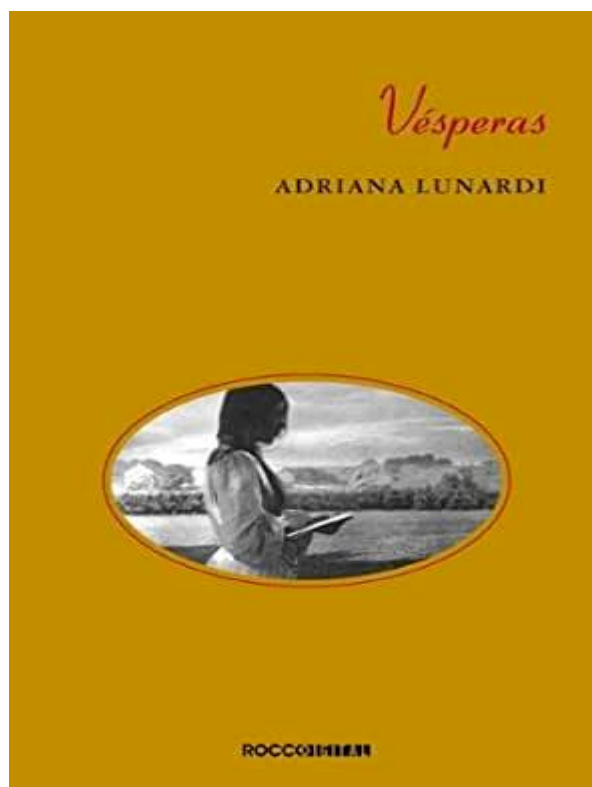


Figura 2: Capa do livro

Na imagem localizada ao fundo uma contracapa cobre a imagem da mulher e os limites do retrato dão a impressão de ultrapassar a curva oval da moldura que margeiam a contracapa. Roland Barthes em seu texto *A câmara clara: notas sobre fotografia*¹⁷ – destaca dois elementos importantes ao estudar a fotografia: o *studium* e o *punctum*. O primeiro vem do verbo *studare* e significa, grosso modo, estudo do mundo e pode ser definido como a vivência social do sujeito ao longo da vida, a sua bagagem cultural como

¹⁶ Figura 2: capa do livro *Vésperas* publicado no Brasil. Fonte: editora Rocco. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=2>>. Acesso em: 28 de mar. 2020.

¹⁷ A obra gira em torno da fotografia de sua mãe Henriette Barthes, no jardim de sua casa em Chennevières-sur Marne, há pouco tempo morta, o livro tornou-se uma maneira de homenageá-la e ao mesmo tempo manter viva a imagem dela, por meio da ficção. “A foto não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupa, fotogenia, mas nela, pra vocês, não há nenhuma ferida” (BARTHES, 1984, p. 109).

diz Barthes, “[...] tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura”; o segundo elemento vem do latim *pungere*, que, por sua vez, destaca-se como um ponto central da foto que, instantaneamente causa no sujeito o sentimento de emoção que “punge”, “pica” e “perfura”. Para Barthes, “[...] o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 33). Em outras palavras, a fotografia é uma imagem que revela os “mitos” e as intenções, já o *punctum* é algo que localiza no campo cego da imagem, um “detalhe” que transpassa o indizível, o qual o olhar não consegue captar.

No que diz respeito à fotografia da capa de *Vésperas*, ela parece manter a mesma relação que mantém o *punctum*, no dizer de Barthes, uma vez que a imagem da capa pode ser vista por uma abertura oval, que remete a uma lente de uma câmara fotográfica. A fotografia, por sua vez, representa ainda, à primeira vista, um ponto essencial, a imagem que recepciona o leitor, depois cabe a ele, ampliá-la em várias outras imagens de mulheres escritoras – para desvendar as suas histórias, ou seja, os seus legados, como abordaremos em seguida.

2.2 O legado ficcional das mulheres escritoras

As escritoras de Adriana Lunardi não foram escolhidas por acaso. Elas são representantes de uma classe cultural, que deixou um legado por meio de suas obras literárias, uma contribuição para a história das mulheres. Adriana Lunardi, de um modo singular, traçou o perfil das escritoras, revelando por meio da ficção a trajetória de suas vidas. Nesse sentido, a sua literatura abarca um jogo intertextual por sublinhar uma relação com o mundo e consigo mesma sobre os problemas que envolvem a mulher na sociedade e também por ser a décima escritora participando do jogo narrativo, testemunhando o drama da escritura e os problemas pelos quais passaram as personagens escritoras. Desse modo, a escritora reuniu, organizou e ficcionalizou a vida das escritoras, evidenciando o legado ficcional numa nova e atual perspectiva. Um trabalho em busca de maior visibilidade no campo social e literário.

Eneida Maria de Souza, em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (2011), sinaliza que a biografia foi expulsa da crítica literária em decorrência da morte do autor, ficando boa parte do século XX esperando pelo momento oportuno para retornar à cena. Então, abre-se um novo caminho, com o retorno do sujeito e da história dos estudos literários. Sendo assim, a obra não é mais vista como espelho da existência e sim como um rompimento da integridade estética – uma abertura para as metáforas entre fato e a ficção. Posto dessa forma, a estudiosa afirma:

Nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual [...] O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. Consiste ainda na liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas possíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor. Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais (SOUZA, 2011, p. 20).

Essa declaração da estudiosa explicita que os indícios biográficos são encontrados nas entrelinhas do texto ficcional, independentemente da vontade do autor. No conto “Clarice”, por exemplo, percebe-se o entrelaçamento dos fatos reais na ficção, quando a protagonista visita a sepultura de Clarice Lispector no cemitério do Caju, no Rio de Janeiro: “Na lápide, as letras foram pintadas à mão sobre o molde talhado em pedra. Na linha superior, o nome em hebraico e a estrela de David. Uma única data, 9-12-1977, sepultada para sempre o mistério do ano de seu nascimento” (LUNARDI, 2002, p. 77). Essa reflexão possibilita abrir uma chave de leitura para dentro da escrita biografemática de Clarice Lispector, uma vez que é possível compreender traços de verossimilhança nas descrições existentes do túmulo da escritora, retomando, sobretudo, a data de morte, o lugar em que ela foi sepultada, além de sugerir os mistérios sobre a data de nascimento de que tanto comenta Nádya Battela Gotlib, em seu texto “Clarice Lispector biografada: questões de ordem teórica e prática”, sobre a vida de Clarice Lispector.

No que lhe concerne, a protagonista em “Clarice” reconhece que não pertence à família da escritora Clarice Lispector:

Não, não era filha, sobrinha, prima. Nenhum laço de genealogia me atava a ela, mas a que família eu podia afirmar pertencer? Um desespero de compreensão no lugar de sangue. Então sim, poderia afirmar, gritar ao coveiro, que Clarice me era mais familiar do que qualquer outro ser no mundo (LUNARDI, 2002, p. 76).

A protagonista reflete sobre sua ligação com Clarice Lispector e a principal identificação tem a ver com a admiração que ela sente pela sua escrita literária. E nesse sentido, é a literatura que une a personagem de Adriana Lunardi à escritora Clarice Lispector.

A personagem lunardiana tem dezessete anos, não tem nome e nem parece ser Clarice Lispector. Aqui, no entanto, a autora coloca o nome em sua narrativa “Clarice”, sendo que Clarice Lispector não possui nenhum tipo de elo com a personagem. Seria, talvez, uma persona ou personificação da própria Adriana Lunardi, ou um *alter-ego* da escritora, como o fez Clarice Lispector em sua última obra, ou até mesmo um “outro eu” clariciano, que fosse mais jovem, rebelde e tivesse a “imagem de um anjo perverso”? (LUNARDI, 2002, p. 67).

Adriana Lunardi, em entrevista a Maria Clara Machado¹⁸, em “Revue Étudiante des Expressions Lusophones” – afirma que, assim como a personagem Joana, da obra *Perto do coração selvagem* identifica-se com Clarice Lispector, do mesmo modo a protagonista da narrativa “Clarice” se identifica com a escritora homônima – por meio da sensibilidade e da compreensão:

Quanto à genealogia, existe um conflito de pertencimento da narradora do conto “Clarice” em relação a sua família biológica. Acho que existe esse conflito sim. Mas, de novo, essa é uma leitura que me é devolvida, que não está na gênese da minha criação, mas que se revela. A personagem Joana reafirma que, se existe alguém com quem ela tinha uma identidade, era com aquela autora [Clarice Lispector]. Ela tem um pai que acaba de conhecer, uma mãe morrendo, a única coisa sólida que ela tem é aquela autora. E aí sim é um tributo mesmo que ela faz à Clarice como se dissesse: “Aqui tem um igual”. Eu me re-conheço como pertencente a esse grupo estranho de seres, que não são ligações de sangue, mas de sensibilidade e compreensão (LUNARDI, 2016, p. 25).

¹⁸ Disponível em: https://www.academia.edu/33311754/Entrevista_com_Adriana_Lunardi. Acesso em 08 de dez 2019.

Fica claro nesse excerto a homenagem que Adriana Lunardi presta a Clarice Lispector, criando uma personagem que se identifica com a Joana, de *Perto do coração selvagem*, mantendo assim um elo biografemático entre a escritora Clarice Lispector, Joana e a personagem “Clarice”, de Adriana Lunardi. É uma adolescente que perde a mãe e vai morar com o pai, mas não se sente familiarizada com este. Deseja conhecer o túmulo de Clarice Lispector para fazer um ritual para a autora e mal pode acreditar ao ler, na lápide, o nome da escritora, que realmente se trata da própria Clarice: “Clarice Lispector, leio. Clarice Lispector, leio outra vez, repetindo, repetindo, até meus olhos acreditarem” (LUNARDI, 2002, p. 77). E se comove, contendo as lágrimas diante da lápide:

Um gosto salgado me invade a boca. As lágrimas enchem os canais escondidos sob o rosto, mas não escorrem. Seguro-a para me fortalecer no sofrimento. Quero o choro apenas quando o mal for maior que a compreensão. E aqui, há o encontro. Estou diante do túmulo de Clarice Lispector e essa é a minha história. Tinha ido até ali para revê-la, para fazer-me do que gosto, ceder à mínima manifestação do meu ser difícil, áspero, desesperado. Sobretudo, tinha ido ali para me filiar (LUNARDI, 2002, p. 77).

A ligação da personagem com a escritora é, consideravelmente, estranha: nenhuma relação de parentesco; nem mesmo se conheceram. No entanto, para ela, a visita ao túmulo significa o encontro com sua própria história. A protagonista, cujos desejos escapam à lógica da sociedade em que se insere, por se deixar fascinar por uma personagem, vê-se como o simulacro de uma escritora morta. Nesse jogo de alucinação mimética, dirige-se ao túmulo de Clarice Lispector e confessa – porque queria ser reconhecida como uma filha ou para alimentar suas emoções – o choro, a ira e a dor de um ser difícil, “áspero” e desiludido. O ar de parentesco torna-se evidente (entre escritora e personagem), quando aparece no conto “Clarice” a palavra “áspero”, que denota uma intertextualidade biografemática com o romance *Água viva*, de Clarice Lispector. A própria Adriana Lunardi¹⁹ confirma em entrevista que a escrita de *Vésperas* é um “projeto” de intertextualidade sobre os últimos momentos da vida das mulheres escritoras. Além disso, a visita ao túmulo, como ela mesma afirma, foi sobretudo para filiar-se à escritora, porque não se sentia filiada ao pai. Pelo contrário, existe um conflito genealógico com a família e o desejo de filiação, como fez biograficamente a personagem Joana, dizendo –

¹⁹ Disponível em: https://www.academia.edu/33311754/Entrevista_com_Adriana_Lunardi. Acesso em 08 de dez 2019.

“Aqui tem um igual” à Clarice Lispector, a quem ela confere um caráter ritualístico: “Tiro a pedra do bolso e deposito-a na superfície respingada de luz. Um ritual de que não reconheço ao certo o sentido, mas que tomo de empréstimo para iniciar a tradição da minha linhagem” (LUNARDI, 2002, p. 77). Veja que a personagem deseja a linhagem literária de Clarice, é o mesmo que Adriana Lunardi está fazendo ao construir as narrativas das escritoras, ela almeja iniciar a sua linhagem a partir das suas narrativas criando essas personagens com os biografemas das escritoras.

Para o Rabino Shamaï Ende²⁰ – do Livro “**Últimos Momentos**”, faz parte da cultura judaica depositar uma pedra no túmulo de quem morre. A personagem da narrativa não conhecia muito bem esse ritual, mas sabia que, de alguma maneira, pertencia à classe das escritoras. E a relação da personagem com a escritora representa, na enunciação, um discurso biografemático, uma vez que Adriana Lunardi, ao escrever “Clarice”, trouxe traços da personalidade de Clarice Lispector e também da personagem Joana para sua narrativa, cujo elo filial seria um suposto encorajamento que a personagem relata sobre a escritora há muito morta: Clarice “me encorajava a ser quem eu era, a gostar de sê-lo. Assumia a minha estranheza, apontava-me a beleza que havia nela e, sobretudo, cercava-a de dignidade. O resto do mundo que ficasse atônito se eu era um daqueles que matam para florescer” (LUNARDI, 2002, p. 76). Nessa passagem, a palavra “estranheza” apresenta-se como uma intertextualidade biografemática de Clarice Lispector, pois suas obras guardam esse tom de estranheza que ocorre desde a publicação da sua primeira obra. A autora de *Água viva* recebeu várias críticas, uma delas, quando publica sua primeira obra *Perto do coração selvagem*, em 1943, quando Lêdo Ivo declara: “nome desagradável, possivelmente um pseudônimo²¹”.

Em “Clarice” há uma desesperada procura por uma relação de cumplicidade no momento em que a personagem busca um sentido para sua vida angustiada, enfadonha e confusa. O sentimento de um ser solitário, nauseado e ressentido pela agonia de perder a

²⁰ Disponível em: http://www.chabad.org.br/ciclodavida/Falecimento_luto/falecimento/matseva.html. Acesso em: 13 de dez. 2019.

²¹ Carlos Mendes de Sousa em *Clarice Lispector Figuras da Escrita*, afirma que, segundo Lêdo Ivo: “Clarice Lispector era uma estrangeira. Sempre foi uma estrangeira – um pássaro vindo de longe, um pássaro vindo das ilhas que estão além de todas as ilhas do mundo para nos intrigar a todos com o seu vôo e o frêmito de suas asas. E a língua em que ela escreveu atesta belamente esse insulamento: um estilo incomparável, um emblema radioso, unia maneira intransferível de ser e viver, ver e amar e sofrer. Enfim, uma linguagem dentro e além da linguagem, capaz de captar os menores movimentos do coração humano e as mais imperceptíveis mutações das paisagens e dos objetos do mundo” (IVO *apud* SOUSA, 2012, p. 13).

mãe que está doente de câncer, a mesma doença que causou a morte de Clarice Lispector. Dessa maneira, Adriana Lunardi produz uma relação biografemática, pois utiliza dados biográficos da escritora, assim como elementos pinçados de suas obras para produzir seu conto. No tópico seguinte analisaremos o silenciamento na narrativa “Flapper”.

2.3 O silenciamento das mulheres escritoras - O corpo silenciado de Zelda

A pesquisadora Elódia Xavier (2013) em “O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina” mostra-se atenta quando o assunto diz respeito ao corpo nos espaços sociais, identificando-os como corpos femininos que habitam o nosso imaginário. O “corpo invisível”, sem a presença física, sem matéria e sem identidade, o “corpo subalterno”, excluído socialmente, que avulta as normas sociais como forma de sobrevivência, e o “corpo disciplinado”, que é o passivo, subordinado e dominado pelas regras sociais. Além desses corpos, Elódia Xavier (2007)²² cita outros corpos como o envelhecido, imobilizado, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado. A autora considera “a importância que o corpo tem, hoje, na teoria feminista, pois parece-nos relevante um estudo da narrativa de autoria feminina pelo viés da questão corporal, uma vez que o corpo aí representado é local de inscrições “sociais, políticas, culturais e geográficas” (XAVIER, 2003, p. 256).

Iniciamos esta análise pelo espaço narrativo, porque é por meio dele que ocorre a degradação do corpo da personagem Zelda. É interessante frisar que a linguagem do conto não deixa transparecer nem a degradação do corpo, nem a do espaço em que se encontra a personagem, mas fica visível, lentamente na narrativa que o corpo e o espaço se decompõem, porque estão entrelaçados. O espaço do sanatório e o corpo da personagem se materializam em um só corpo feminino, uma construção social sujeita à degradação, ruína e abandono. “Zelda estira com dificuldade os braços e as pernas até a coluna reclamar o esquecimento a que foi relegada (...)” (LUNARDI, 2002, p. 99). A narradora explica a

²² Elódia Xavier. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Editora mulher: Florianópolis, 2007, p. 27.

difficuldade de locomoção da personagem, ela se encontra presa pelo colete de força desde o momento em que chegou ao sanatório.

Em *Vésperas*, Adriana Lunardi retrata na narrativa “Flapper”, Zelda Fitzgerald, o corpo disciplinado da escritora, concebido sob um ponto de vista da opressão, subordinação e silenciamento de forma constrangedora, uma condição que nasce de uma força imposta por uma instituição psiquiátrica sobre o outro, podendo ser concebido em Zelda, por meio do seu aprisionamento e da sua morte impiedosa no texto.

Na passagem abaixo, percebe-se que a narradora descreve o modo como se encontra a personagem na trama ficcional. Trechos do texto da escritora Zelda Fitzgerald incorporados à narrativa “Flapper”, em discurso indireto livre, norteiam o enigmático e contraditório diálogo com que a narradora conduz a história:

Velho Scott, em que bares andarás você agora?
Sempre imóvel, Zelda tenta agarrar os restos de um sonho, mesmo sabendo que, iguais às nuvens, os sonhos sofrem o defeito da dissipação. Esforça-se, desiste. Esquecer é bom, ela acredita; evitam-se os relatos e interpretações que a devolvem para o pior de si mesma, num círculo que se afunila, hipnótico, rumo ao aniquilamento (LUNARDI, 2002, p. 100).

Fica evidente, nessa passagem, a imobilidade da personagem Zelda, exilada em um quarto, onde a solidão espelha a sua própria condição de vítima da sociedade repressora na qual viveu. O escritor Francis Scott Fitzgerald, que foi casado com Zelda Fitzgerald, aparece nas memórias da personagem em seus momentos de delírio. Outro fator biografemático interessante é o apelido de “Flapper”, que significa melindrosa²³ – dado pelo marido, quando publicou o seu primeiro livro: *This Side of Paradise*, em 1920, demonstrando, portanto, o quanto Adriana Lunardi se embasa na biografia da escritora assim como nos intertextos que cercam sua figura real a partir da literatura para construir seus contos.

23 No final do século XIX e início do século XX foi um período de transição e mudanças sociais ocorrido na Europa conhecido como Belle Époque que terminou influenciando significativamente os hábitos da cultura e o modo de vida da população. Os padrões modernos da Europa expandiram-se, tornando um modelo para outras civilizações – principalmente com relação à moda e o seu comportamento ousado, em que aderiu o público feminino. No Brasil na década de 20, surge as “melindrosas” – termo usado para substituir a palavra inglesa “flapper”, originado dos filmes americanos que se referiam as moças, cujo comportamento era considerado anormal para os padrões da época. As mulheres melindrosas ou flapper se maquiavam, bebiam, dirigiam e usavam roupas e cabelos curtos – independentes e modernas, elas pertenciam a uma classe média urbana e possuía personalidade forte.

O sanatório é um lugar vazio, no quarto é descrita apenas a cama, em que Zelda permanece nua, no teto as “lâmpadas de gás”. O local é frequentado por funcionários, enfermeiros e médicos, mas o que chama mesmo a atenção são as recordações narradas e o espaço minúsculo em que o corpo dela se espreme enclausurado. Nesse sentido, Zelda empenha-se em esquecer o momento presente da sua vida e desvia a sua atenção para as metáforas, as quais permitem transitar no espaço narrativo livremente.

Zelda insere-se na condição de corpo silenciado e também desprezado como um objeto do poder patriarcal. Mas, Zelda, pela “primeira vez sente voltar-lhe a coragem de moça rica do Alabama. É preciso terminar o livro, escrever para Scott pedindo que vá buscá-la, e ficar ao lado de Scottie, em quem vive o melhor do que ela e o marido haviam sido” (LUNARDI, 2002, p. 100). Nota-se, nesse fragmento, que Zelda deseja sair do sanatório e reencontrar o marido e a filha para viver uma vida tranquila. Além disso, destaca-se nesse mesmo fragmento características biografemáticas da personagem, o estado do Alabama e a condição social de “moça rica” filha de juiz da Suprema Corte na Carolina do Norte.

Para Adriana Lunardi:

Tem momentos na história em que a ficção fica sob suspeita e a estratégia recente é de diminuir o espaço entre o autor e o narrador, provocando no leitor um estranhamento entre a experiência ficcional e a vivida. Como se o leitor quisesse acreditar que o que lê aconteceu e o escritor usasse uma fórmula narrativa para convencê-lo disso, até certo ponto, de que é assim. Porém, num determinado momento, o leitor se convence, na verdade, de que isso não tem a menor importância. Então, a figura do leitor também provoca no autor um jogo. É o que eu faço, eu faço um jogo com o leitor (LUNARDI, 2016, p. 23).

Das relações entre literatura e biografia/vida é que se vale a escritora para produzir suas personagens criando um efeito de autenticidade, de verdade, que aproximaria o leitor do autor, como se os dois reescrevessem a história da vida dessas mulheres. No caso dessa narrativa específica, nota-se a existência de um narrador onisciente.

Sobre o narrador onisciente Ligia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*, afirma que:

Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, por trás, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou

ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (LEITE, 1985, p. 25).

A narradora em “Flapper” aparece em todos os espaços narrativos e constrói um conjunto de referências estruturais sobre a personagem. O destaque é dado aos resquícios biografemáticos, os lugares, onde Zelda circula no texto, principalmente, no hospício, onde morreu queimada.

Em “Flapper” ocorre também um jogo em que a narradora manipula o leitor e não deseja informar tudo o que se passa na narrativa. Ela dissimula as informações, criando, portanto, um jogo metafórico e paradoxal, ao informar que a personagem Zelda “desce ao primeiro andar” ou “desliza pelo corrimão”. Como sugere a passagem, Zelda “[d]esce ao primeiro andar deslizando pelo corrimão; atravessa salas e enfermarias, encontrando sempre uma combinação esquisita de esvaziamento. E ganha o jardim, quando compreende que apenas a primeira e última estrela ainda brilha” (LUNARDI, 2002, p. 101) no céu. No entanto, é preciso lembrar que a personagem está imobilizada em uma cama, e tudo não passa de seu delírio.

A imagem de Zelda nas cenas é de uma mulher confusa que não consegue definir o que deseja da sua vida, por isso “escolhera tarde demais ser bailarina. E também pintar. E escrever. Não tinha, definitivamente, a noção do tempo. Scott foi o primeiro a alertá-la, aconselhando que fosse mais responsável e considerasse ao menos um de seus talentos a sério” (LUNARDI, 2002, p. 100). Percebe-se que Zelda é uma mulher talentosa e possui várias vocações, escritora, pintora e dançarina. No entanto, é uma personagem confusa e não decide qual das carreiras deve seguir. Nascida no Alabama e de família bem sucedida financeiramente, casada com Scott e mãe de Scottie – ela leva um estilo de vida desregrado socialmente, mantendo um estilo errático e *glamouroso*, por fim termina seus dias internada em clínicas psiquiátricas. Em uma dessas clínicas Zelda morre queimada, deixando os vestígios das suas cinzas espalhadas no corpo do texto literário de Adriana Lunardi. A narradora descreve, metaforicamente, esse momento, com detalhes:

[o]s pés tocam o chão e ela sente a frieza da pedra dar partida a um segundo e estranho despertar. Como um fio condutor, a sensação sobe pela espinha, oxigenando de arrepiante vitalidade cada osso e nervo daquele seu delicado mecanismo interior. Toda a panaceia e os milhões

de eletrochoques, tão inúteis, parecem concorrer agora para desembotar a lucidez e a vontade alienadas (LUNARDI, 2002, p. 100).

A narradora descreve as cenas reconstituindo os passos de Zelda rumo à morte, ficcionalizando esse momento em que a personagem se desligaria do mundo para sempre, mas o faz lembrando ao leitor das sensações da personagem, o que seria impossível fazer na vida, realizando o que só o discurso ficcional é capaz. Mas a narradora não perde o senso da vida biográfica da personagem ao relembrar os “milhões de eletrochoques”, dando a impressão de que se apropria do discurso e parece narrar a história para si mesma. Assim, os acontecimentos ocorrem nas lembranças da narradora e também na memória de Zelda, como “[a] música que seus passos seguem sai-lhe dos próprios músculos” (LUNARDI, 2002, p. 101). Dando a entender que a narradora é refletora das ações, tendo por sua vez, a liberdade de roubar a cena narrativa, quando narra a história.

Então, sabemos que Zelda é vítima frágil da sociedade opressora – cujo corpo imobilizado vagueia sem rumo pelo corredor do hospício sem saber se está viva ou morta, num espaço marcado pelos limites internos da opressão. Zelda percorre o sanatório:

[s]em pensar em trajes, sai pelo corredor, procurando a quem divulgar que está acordada, pronta para partir. Um daqueles homens de uniforme, o médico plantonista, algum interno igual a ela. Onde estão todos? A alegria não permite que se detenha. Zelda tem urgência dos recém-nascidos ao insuflar no peito o primeiro sopro que revela o mundo dos vivos (LUNARDI, 2002, p. 101).

A descrição da cena de morte da personagem Zelda é chocante, uma vez que ela está presa por um colete em uma cama no manicômio, impedida de se levantar, ela grita, esperando que alguém venha lhe socorrer. No entanto, a personagem dá o último suspiro de sua vida. Sabemos que o seu corpo pertence a um espaço dominado pelo fogo e a sua voz foi silenciada no texto pelas chamas, causando o infortúnio da sua própria tragédia. Em outro momento, no mesmo trecho, percebe-se que a metáfora do “recém-nascido”, pode se referir, após a morte da personagem, ao próprio renascimento dela no texto, como uma fênix renasce, deixando as próprias cinzas, no espaço ficcional.

As condições trágicas de Zelda impedem a sua capacidade de produzir o seu discurso e movimentar-se nos espaços narrativos. Zelda, nessa lógica, não tem voz e sofre com o poder de uma sociedade patriarcal tirânica que a impede de ser livre. Trancafiada em um sanatório, ela parece ter infringido todas as normas sociais. Mas, Zelda insistentemente:

[t]enta erguer-se inutilmente. Seus pulsos e tornozelos estão amarrados à cama desde o dia em que chegou ali. Olha para os pés, brancos e finos, duas lâmpadas incandescentes. Começa a mexê-los, devagar, até marcar o compasso que seu coração dita. Logo um par de asas brota-lhe dos calcanhares, revelando a antiga crisálida de que suspeitava a dançarina (LUNARDI, 2002, p. 102).

Percebe-se nesse fragmento, que Zelda é forçosamente prisioneira na história, quando a narradora relata a sua clausura e o seu fracasso, diante de um ritmo, que pulsa constantemente, marcando as horas de sua morte. Zelda está presa e todas as metáforas surgidas no texto possuem a intenção de libertá-la das amarras. Inclusive a dança, que mesmo causando dor e sofrimento, ela insiste em praticar. A dança, portanto, é um sinal biografemático, que representa o desejo de liberdade, de realização e da leveza dos seus movimentos. Isso pode ser percebido também, quando em seus calcanhares surgem asas, como uma crisálida Zelda se desvencilha e voa igual a uma borboleta²⁴ livre.

Zelda realiza as coreografias ao ouvir a música que ecoa dos seus “músculos”. O sentido da escrita em Zelda apresenta o desejo de liberdade da personagem, que deseja dar continuidade à sua vida, às profissões de pintora, escritora e dançarina, as quais nunca conseguiu escolher. Mas, no último instante, ela parece escolher uma, ser dançarina – dançar intensamente por meio da linguagem e inebriar-se pelo êxtase da música e libertar o corpo do aprisionamento da morte.

Para Deise Bastos da Costa – a metáfora da borboleta representa o modo de fabular a morte da escritora:

Em um segundo momento, após sentir um estranho despertar de seu corpo, Zelda sente-se novamente livre para vivenciar sua arte, experimentando alguns passos de dança, relato em que se fabula a morte da escritora/pintora/dançarina Zelda Fitzgerald em um devastador incêndio. Em uma espécie de delírio, ela executa manobras no ar, o que se efetivamente dá no plano espiritual ou mesmo simbólico. Através da dança, Zelda busca alcançar o que Jean Chevalier chama de “a libertação através do êxtase”. Essa libertação, no entanto, só se processa no momento da morte da mulher-artista, metaforizada pela rica e sugestiva

²⁴ Dicionário Online de Português: “Quando a lagarta atinge o seu desenvolvimento completo, solta a pele e produz a dura casca protetora da crisálida. A crisálida fica pendurada numa almofada de seda, presa por uma espécie de gancho ou ainda por uma faixa de seda que envolve o seu corpo. Não possui casulo. O corpo da borboleta se desenvolve sob a casca da crisálida. Finalmente, a casca se rompe e a borboleta sai”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/crisalida/>. Acesso em: 16 de dez. 2019.

imagem da borboleta que alça vôo depois de se desvencilhar, através do fogo, de seu invólucro de crisálida (COSTA, 2010, p. 26).

Na visão desse recorte, a metáfora assume, excepcionalmente, a ideia de a personagem voar e desprender-se das suas amarras, passando por um processo de metamorfose. A borboleta é considerada por Chevalier e Gheerbrant (1982), como um símbolo de leveza e de inconstância, sua presença anuncia uma visita ou morte de uma pessoa próxima. “Outro aspecto do simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o *ovo* que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É ainda se se preferir, a saída do *túmulo*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 138), uma forma de alcançar a liberdade no pós-morte, potencializar a vida e alcançar o sopro vital.

A personagem Zelda, por exemplo, “[n]a transparência suave da cambraia, a camisola flutua e dá contorno aos movimentos de uma vigorosa coreografia. Um salto perfeito e a bailarina gira no ar, segura de que no equilíbrio provisório está sua estabilidade” (LUNARDI, 2002, p. 101). Todos os acontecimentos ocorrem nas lembranças da narradora e também na memória de Zelda, assim como “[a] música que seus passos seguem sai-lhe dos próprios músculos” (LUNARDI, 2002, p. 101). Os “passos” e os “músculos” da personagem destacados aqui são biografemas, quer dizer, são fragmentos de uma vida representada no texto. Assim como “aquelas vozes sobre seus ombros” – recorrente na passagem abaixo:

É tão cedo que até os pássaros dormem. No ar, um silêncio que há muito Zelda não escuta. Todas aquelas vozes sobre seus ombros rigorosamente calada deixam-na tão leve que poderia dançar. E dança, como uma Pavlova. Depois, melhor que Pavlova, e por fim livre do fantasma de Pavlova, dança como o vento (LUNARDI, 2002, p. 101).

Zelda nessa passagem é comparada à dançarina Russa, Anna Pavlova (1881-1931), que, com suas formidáveis apresentações deu um novo sentido ao balé clássico em sua época. E Zelda, com seus passos biograficamente, dança com Pavlova, depois livre, melhor que Pavlova.

Um dos momentos em que o silenciamento do corpo pode ser compreendido em Zelda, quando o fogo toma conta dos espaços em branco do cenário narrativo – aos poucos a personagem é sufocada pela fumaça. Enquanto isso, todo o ambiente é tomado

ligeiramente em chamas e o seu corpo consumido pelas labaredas de fogo. Somente o pânico e o desespero parecem ter-lhe restado.

Nas cenas finais da narrativa pode-se verificar esse pânico, quando

Zelda abre os olhos. Ao seu redor, tudo o que é branco foi tomado por línguas alaranjadas que sobem e descem num balé furioso. Uma fumaça espessa fecha-lhe os pulmões impedindo que respire. Tomada de pânico, ela grita por Scott, e de súbito compreende que ele não pode vir. Ninguém pode (LUNARDI, 2002, p. 102).

Prisioneira em uma cama, Zelda morre gritando inutilmente pelo nome do marido, Scott. Infelizmente, nem ele e nem ninguém poderia lhe salvar. Talvez fosse possível ouvir somente a voz do seu silêncio e da morte a que outrora foi condenada. Zelda metaforicamente liberta-se da morte, quando surge em seus calcanhares asas. Zelda é uma mulher marcada pela submissão num ambiente que representa a sociedade patriarcal, o hospício com suas grades e sua hierarquia reguladora que controla todos os corpos que tentam escapar das regras sociais. A ilusão criada pelo horror da morte e a opressão causada pelo poder da hegemonia masculina dá voz à imaginação de Zelda, que deseja fugir da morte. A sua fuga somente é possível por meio do inconsciente, de submergir no mundo dos mortos, hipnotizada pela música, ela se liberta como uma borboleta para contemplar no céu azul a última estrela que ainda restava. Essa opressão pela qual padece a personagem Zelda é também um modo de Adriana Lunardi representar a opressão que cerca todas as mulheres, assim como as mulheres escritoras que foram silenciadas durante muito tempo, assim como parece dizer a escritora que é hora de as escritoras tomarem as rédeas de suas vidas e dançarem para além dos muros que as oprimem, daí o modo de representação das várias escritoras selecionadas, bem como seus modos de aparição nos textos, como o caso que analisaremos a seguir, o de Ana Cristina César representada como um fantasma que apoia seu amigo à beira da morte.

2.4 A escrita invisível de Ana Cristina Cesar

A narrativa “Ana C” divide-se em duas partes, na primeira ocorre o encontro de Ana Cristina Cesar com o narrador quando ela diz: “[a]perte minha mão, querido poeta, me dê

coragem e me dê humor” (LUNARDI, 2002, p. 45). Isso ocorre na ambulância a caminho do hospital. Em seguida ele, o poeta à beira da morte, descreve o movimento do ambiente hospitalar e explica a febre alta em consequência da pneumonia causada pela AIDS, enquanto segue “[a]o velho sétimo andar. A ante-sala do inferno cabala de despedidas. Pisei lá pela primeira vez há três anos, fazendo esse mesmo trajeto, só que com uma irritante esperança de cura” (LUNARDI, 2002, p. 46).

O narrador, a princípio, fala, mas não revela de quem são aqueles dedos longos, os quais lhe apalpam, fazendo subir um frio arrepiante pelos ossos do corpo. Sente, por sua vez, todos os seus pensamentos claudicantes, pois está tomado pelas experiências digressivas, “vertigens”, convulsões e “alvoroços”. O narrador sente o corpo flutuar pelo espaço hospitalar. Enquanto os médicos tentam amenizar as suas náuseas agônicas, das quais o corpo padece, e novamente sente que – “[a] mão agora segura meu ombro. O contato frio já não produz o mesmo desequilíbrio de antes, embora ainda me sinta um barco bêbado que aderna” (LUNARDI, 2002, p. 48). Apesar das dúvidas, o narrador reconhece aos poucos, na penumbra hospitalar, o fantasma de Ana C., que brinca de esconde-esconde na encruzilhada narrativa:

Espio por uma fresta da pálpebra esquerda e vejo lentes escuras, levemente convexas, investigando se por acaso ainda respiro. Não são os óculos de Ginsberg, desta vez. Há um jeito brincalhão por detrás daquela camada de plástico, um jogo de esconde-esconde, de amigo oculto, na armação quase grande demais para o rosto que aos poucos vou reconhecendo, cheio de dúvidas e inseguranças, mas cada vez mais certo de estar diante do olhar eternamente encoberto de Ana C. (LUNARDI, 2002, p. 48-49).

Como podemos constatar, nessa passagem, as “lentes escuras” dos óculos e o olhar de Ana Cristina Cesar aparecem, juntamente com os traços biografêmicos do seu rosto, que vão aos poucos sendo descobertos pelo olhar atento do narrador. Por isso a brincadeira com os óculos de Allen Ginsberg que a escritora usava constantemente em vida, o que acaba por se tornar uma marca da imagem com a qual a autora é reconhecida do público. Uma luz âmbar ilumina a sala vazia, local de encontro de Ana Cristina Cesar com o narrador – que confirma para ela,

[e]stamos sós. Anita, a equipe médica, a ascensorista, todos se foram, deixando o espaço agigantar-se ao meu redor. Uma luz âmbar lambe as paredes, os lençóis e a pele de Ana C. ela passeia devagar, demorando-se para apreciar cada um dos aparelhos ligados ao meu corpo. De quando

em quando, volta para mim seu meio sorriso, segura de ter sob controle a irreabilidade desta visão (LUNARDI, 2002, p. 49).

A voz narrativa descreve sutilmente a presença de Ana C., o movimento invisível do corpo aprisionado pela morte cruza vagarosamente a linha que divide o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A respiração ajusta-se a uma escrita metafórica e delirante, enquanto uma luz discreta ilumina a pele de Ana Cristina Cesar, que é reconhecida pelo narrador. “Ana C. está igual à primeira vez que nos vimos. O cabelo emoldura um rosto de proporções exatas, quase sem diferenças de simetria. O ângulo suave formado pelos maxilares arremata um queixo tranquilo, levemente dividido...” (LUNARDI, 2002, p. 49). Os vários traços biografemáticos da personagem, reconhecidos aqui, (cabelo, rosto, maxilar) demonstram que o narrador conhece a escritora, recorda as lembranças do seu rosto e das fortes marcas do passado.

A relação do narrador com Ana C. ocorre por meio de um encontro solitário, no espaço hospitalar. Ela como um fantasma visita o amigo doente que enfrenta os seus últimos instantes de vida e com dificuldade reconhece os traços da amiga, traços biografemáticos da personagem Ana C., com seus óculos e seu cabelo longo e cheio de volume, os quais Adriana Lunardi pinça das fotografias da escritora. A ideia da solidão está presente na narrativa, seja pela ambiguidade da escrita silenciosa de um narrador submerso em seu universo de solidão com a escritora Ana Cristina Cesar, ou por meio de uma doença enigmática e completamente incurável que castigava o seu corpo vagarosamente.

Na continuidade, a identidade do narrador pode ser notada na primeira parte do conto, quando angustiado lamenta as condições do seu corpo doente:

Ana C. desliza o indicador sobre os canudos que entram em minhas narinas e pergunta o que houve comigo. Um vírus, digo, usando a síntese mais precisa para a doença que me mata. A explicação, que se pretendia inteira, está longe de ser compreendida por Ana C. Em sua pressa de concluir todos os assuntos, ela obteve algumas vantagens sobre o tempo, especialmente a de não ter conhecido a peste. (LUNARDI, 2002, p. 50).

Desenganado, o narrador explica a falta de expectativas em viver uma fase crítica e problemática da vida. Saudosista, ele volta o seu olhar para o passado e tenta justificar para si mesmo, a sua liberdade, as suas alegrias de um período de boêmia e de curtição (in)feliz, talvez, uma maneira de exteriorizar a própria culpa e enxergar os deslizamentos de uma época desregrada, que terminou custando-lhe a própria vida. Em outras palavras, parece ter

percebido, finalmente, o quanto a vida é cruel. Uma crueldade que assombrou os seus últimos dias, abalando, consideravelmente as suas emoções, causando, sobretudo, um desvelamento traumático da alma, fazendo com que ele entendesse o seu percurso e aceitasse o seu destino, a sua morte.

Quando atendi o telefone avisando que Ana C. tinha se atirado do sétimo andar, tive a sensação de que aquela notícia já era antiga. No entanto, acabara de acontecer. Mais uma vez o tempo adiantava-se ao espaço, bagunçando a ordem prática que se espera do universo. A verdade é que Ana C. quisera tantas vezes o suicídio que eu já me acostumara à ideia. A insistência era tamanha que, o ato, nela, não estava cercado do pudor que se supõe nos suicidas. Tudo sempre fora tratado com um descaso corajoso, desmistificador. O jeito de Ana C. Ela ri da divagação que faço. Ainda está acostumado a pensar como os vivos, apieda-se (LUNARDI, 2002, p. 50).

O trecho trata do suicídio de Ana C., mais um biografema de Ana Cristina César, e seu desejo de não viver mais a vida, assim como a própria persistência em tentar várias vezes o suicídio, também como o seu modo de pensar, o jeito, o sorriso. Os ínfimos detalhes da escritora vão sendo descobertos e seus resíduos sígnicos descortinam a máscara que cobre o rosto etéreo da personagem. Ana C. apresenta-se ao narrador para conduzi-lo ao imensurável universo chamado de

[s]étimo andar. É aqui que tudo acaba, Ana C. me diz.
Não há volta. No entanto, todos tem pressa de tirar-me para fora do elevador.
Quando as portas se abrem, os aparelhos que me monitoram começam a apitar ao mesmo tempo. O enfermeiro arranca a máscara de oxigênio e cola sua boca na minha. Penso sempre desejei acabar-me em uma briga. Uma briga de faca que nunca aprendi a manejar. Resigno-me com um beijo, expressão mais exata para minha biografia, e retiro-me ao lado de Ana C., para assistir à corrida que leva meu corpo por esse corredor que nunca termina (LUNARDI, 2002, p. 54).

Nota-se, na passagem, que é no sétimo andar que tudo termina. A noção de biografema perpassa a cena final da narrativa e funciona como um ciclo, como se juntasse as duas pontas da história, pois começa com o narrador sendo conduzido ao sétimo andar do hospital e termina com sua morte, na porta do elevador no sétimo andar. É no sétimo andar de um prédio também que Ana C., comete suicídio e, coincidentemente, no sétimo andar, que ela vem buscar o amigo, no momento em que os aparelhos entram em pane, sinalizando a morte dele. Portanto, o sétimo andar é o lugar do vazio, da solidão, da

encenação e da sedução literária, uma espécie de linha dorsal que conduz a narrativa, uma “cabala” do tempo, onde os personagens anunciam a sua morte e como fantasmas desaparecem nos corredores vazios do texto.

Adriana Lunardi, em suas narrativas, deixa claro que a solidão e o silenciamento são pontos que marcam a trajetória das personagens escritoras. Ela, à sua maneira, seleciona os biografemas que deseja (com)partilhar com cada uma das suas personagens, e nesse jogo dialógico não faz questão de representar uma forma autêntica da história na ficção, mas uma forma autêntica da sua história ficcional. Assim, fazer Ana Cristina César aparecer como um fantasma seria apontar para a força da escrita assim como dos traços biográficos que se revolvem para costurar uma cartografia de mulheres escritoras que aparecem independente de como foram tratadas em vida. Elas continuam a ser a força que ampara desde o amigo doente, um poeta também, a novas escritoras que possam ter com elas identificações para construírem seus próprios textos, e com isso construírem carreiras e buscarem seu lugar no cânone. Desse modo, Adriana Lunardi também se volta para a velhice de algumas de suas escritoras para mostrar que elas também envelhecem, que sofrem com várias das mazelas de que todos os humanos são capazes, como o faz no conto “Dottie”.

2.5 Os traços da Velhice e abandono em Dottie

Simone de Beauvoir (1990) em *A velhice* – constrói um painel sobre a velhice e analisa como a ciência e suas especializações tratam o velho nas sociedades contemporâneas. No século XVIII a velhice era considerada uma doença incurável, os remédios utilizados inspirados pela alquimia ou pela astrologia. Entretanto, com a ascensão da burguesia surge nova escola de medicina e novas ideias sobre o corpo. A autora acentua que não havia estudos sobre os velhos por causa dos tabus construídos na época, ela assinala várias obras publicadas e grupo de estudiosos de medicina surgidos a partir de 1939, que fundaram o clube internacional de pesquisas inglesas, dando impulso a pesquisas, que ganharam maior significado, somente

(e)m 1945, uma sociedade de gerontologia foi criada nos Estados Unidos, e em 1946 editou-se ali o segundo periódico dedicado à velhice. Em todos os países, essas publicações se multiplicaram. Na Inglaterra, [...] na

França, sob o incentivo de Léon Binet, os estudos sobre a velhice ganharam novo impulso. Uma associação internacional de gerontologia foi criada, em 1954, em Londres, e muitas outras a seguir. Num grande número de países formaram-se sociedades de estudos [...] (BEAUVOIR, 1990, p. 31).

A autora reitera que a medicina moderna não pretende mais atribuir uma causa ao envelhecimento biológico, pois considera inerente ao processo da vida, do mesmo modo que o nascimento, o crescimento, a reprodução e a morte. Sendo assim, a velhice não é um acidente mecânico; à semelhança da morte, que “[...] cada um traz em si, como o fruto traz a sua semente, parece que cada organismo já contém desde o início sua velhice, inelutável consequência de sua completa realização” (BEAUVOIR, 1990, p. 32-33).

A personagem Dottie, do conto homônimo, parece consciente da sua falta de juventude, da falência dos braços/pernas, mal consegue dormir e avisa Troy, seu cachorro: “Se você pensa que me acordou, está enganado. Velhos não dormem, Troy. Treinam para ficar imóveis no caixão – ela diz em voz alta, e faz o cão acenar a cauda, feliz com tanta deferência” (LUNARDI, 2002, p. 25). Há de se notar aqui a voz da personagem, porém é importante afirmar que prevalece no conto o predomínio do narrador em terceira pessoa que, por sua vez, denuncia as experiências vivenciadas pela personagem.

Primeiro inicia seu relato metafórico sobre o traçado de uma luz dourada que ilumina todo o espaço. Depois essa mesma luz irá juntar-se a outros milhares de fios de luz que, por sua vez, formaram linhas cor de ouro que ninguém conseguirá apagar. Tudo isso coincide com o brilho do sol e a beleza das flores que enfeitam os parques, juntamente com uma intensa luminosidade que arremata a chegada do verão, na cidade de Nova York, onde se passa o conto. Nesse sentido, a natureza realça a estação harmoniosa que invade o hemisfério, ganhando brilhos e cores que vêm de uma imensa luz emaranhada de puro ouro.

A luz adentra pelo espaço, ganhando formas e medidas para se fortalecer, depois ela se expande, clareando um espaço sem fim. Essa luz pode ser entendida como uma epifania de morte, que poderá desaparecer a qualquer momento; seria, por exemplo, a saída das trevas, ou poderia ainda simbolizar o renascimento. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), a luz solar é a expressão da força celeste, do medo e da esperança, se a luz desaparecer a vida também “desapareceria” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 569).

A chama da luz em Dottie mantém-se acesa até a terceira parte do conto, depois ela se apaga, como se todo o resto da história estivesse sendo narrado na escuridão. Ela retorna somente no final, quando a personagem Dottie morre, reaparecendo para iluminar os caminhos pelos quais passarão a personagem na sua morte.

Na sequência dos acontecimentos narrativos, chamamos a atenção para o desfecho do cão de estimação de Dottie, que ganha notoriedade por ser um biografema que vive na perspectiva de sua dona e também por ser “[...] desacostumado a enfrentar obstáculo. Criado em apartamento, nunca viu um coelho, uma borboleta perdida no campo. Atrapalha-se com a adrenalina fervilhando em suas veias e com a flexibilidade pouco desenvolvida. Não sabe nem vencer o próprio peso” (LUNARDI, 2002, p. 22).

Nesse contexto, a relação de Dottie com Troy na narrativa não é, todavia, muito amigável, até porque ela sabe que, com certa idade,

[q]uem mais poderia lamber o chão que você pisa, aos 74 anos, se não um poodle? O pensamento vem pastoso, desidratado como a língua, que parece grande demais para a boca, desproporção, aliás, que já deliciou – e incomodou – grande parte dessa cidade que respira alheia ao sono comprido de uma de suas ilustres e esquecidas moradoras.

Tomada subitamente de nojo pelo afago que lhe lambuza a pele, Dottie acerta um chute no estomago de Troy. Atira-o de volta ao carpete que os dentes afiados do bicho ajudaram a esfarrapar (LUNARDI, 2002, p. 23).

A velhice é recorrente na narrativa “Dottie”; isso pode ser percebido no contexto narrativo, marcado pelos conflitos de ordem existencial da personagem: mau humor, aborrecimento e agressividade. Velha e debilitada, ela encontra-se refugiada em um espaço de solidão, no qual vivencia suas lembranças juntamente com o cão. Convém esclarecer, antes de dar continuidade às questões da velhice e do abandono sobre a personagem Dottie, a escritora Dorothy Parker, que a escrita do texto evidencia o caos vivido pela protagonista, a partir de suas memórias; as reflexões são fragmentadas, pois, em consequência do vício do álcool, ela permanentemente carrega consigo um “humor volátil” de quem já se entregou ao fatídico mundo da solidão, vivendo atormentada pela sua miséria humana.

Sobre as lembranças da personagem Dottie, pode-se dizer que são marcadas pelos resquícios de uma memória, deixando transparecer ao leitor sua vivência literária. A primeira impressão que temos da personagem de ficção é que ela passa por um processo de experiências amargas na sua velhice, viciada e doente, o que evidencia uma história de vida dramática.

No que diz respeito à velhice, pode-se dizer que Dottie se perde num profundo abismo do esquecimento, pois ao longo da vivência da personagem sobressai a solidão como um traço biografemático e um vazio existencial toma conta da sua vida. Um ser abandonado, o qual se perdeu pela indefinição corpórea da sua “movência” e do mal-estar no mundo. É uma estranha no mundo literário, o qual não lhe dá mais atenção, pois ela praticamente não publica mais, uma espécie de sombra inquietante, a qual vive um destino conflituoso no isolamento das suas reminiscências.

Uma percepção reveladora da situação deplorável em que se encontra Dottie, abandonada e pobre, ela finda seus dias ao lado de um cão, vivenciando as lembranças dos amores dentro de um apartamento, vivendo do passado, da infância e da juventude. Trancafiada e desiludida, em condições deploráveis, num espaço sujo, malcheiroso, empoeirado, com paredes mofadas e roupas espalhadas pelos cantos. Seu corpo grotesco é um corpo rejeitado pelas condições disformes do próprio peso, uma “massa volumosa, mal coberta por uma camisola sem cor, senta-se à borda do leito, resignada como um leão marinho que encontra um banco de areia onde devia haver apenas água. Tudo nela é peso e forma desfeita” (LUNARDI, 2002, p. 24).

Há visivelmente no excerto uma descrição dramática do corpo gordo exagerado e grotesco²⁵, o qual transparece na voz da narradora, na medida em que a protagonista vivencia seus dramas ao longo do relato. O corpo velho e obeso, comparado ao de um leão marinho, descrito anteriormente, a bebida, a doença, a velhice, a incontinência urinária, os lábios flácidos, a morte, enfim, são condições que vão aparecendo ao longo da história de Dottie.

É interessante ressaltar que a personagem vive marginalizada, sem família e sem nenhuma perspectiva de vida – entregue completamente ao desleixo e ao abandono. Nessas condições, pode-se dizer que a única alternativa que ainda lhe resta, além de aguardar a

²⁵ O corpo grotesco assinalado pelo teórico Mikhail Bakhtin (2010), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, realiza seus estudos sobre os princípios da tradição cultural, popular e imaginária num contexto pautado na estética do realismo grotesco. Nesse contexto, o autor apoia-se na análise de Schneegans para justificar as distinções entre o cômico, o burlesco e o grotesco, este último começando quando o exagero toma proporções fantásticas. Para Bakhtin “os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um ou por outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados” (BAKHTIN, 2010, p. 277).

chegada da sua morte, são suas memórias. Por meio delas ausenta-se do mundo real e volta a viver as lembranças do passado, os momentos felizes, os relacionamentos amorosos, a vida em Paris, as festas e o *glamour*.

Os registros sobre a velhice na narrativa são marcados por uma decadência que causa uma mudança drástica no corpo da protagonista Dottie, corpo esse que, para a sociedade industrializada, é considerado marginalizado por ser desprovido de um padrão de beleza. E quando esse corpo é idoso, obeso e do sexo feminino, mais marginalizado ele se torna, porque já existe preestabelecido em nossa cultura um padrão de beleza e juventude estipulado pela sociedade, pois se o corpo for gordo, existir excesso e “falta de juventude, só uma faca resolve” (LUNARDI, 2002, p. 24). Ao perceber a mudança que a velhice provoca no corpo da personagem, a narradora sugere que uma cirurgia plástica talvez fosse uma das possibilidades para torná-la mais jovem ou rejuvenescida, podendo trazer de volta sua beleza e, por conseguinte, uma vida nova. Retomando Simone de Beauvoir (1990), sobre a velhice, a autora afirma que o nosso inconsciente alimenta a ilusão de uma eterna juventude e quando essa ilusão “é abalada, provoca em inúmeros sujeitos um traumatismo narcísico que gera uma psicose depressiva” (BEAUVOIR, 1970, p. 358) fatal. A frase referente à “juventude” de Dottie é um biografema característico da escritora Dorothy Parker, uma vez que é considerada pela crítica uma escritora espirituosa e de “humor volátil”, como cita também Adriana Lunardi:

Há quem desconfie que a fidelidade dos cães seja resultado da pouca memória com que foram aquinhoados. De que outro modo justificar a insistência esperançosa, desprendida de mágoa ou vingança, com que voltam para junto do pé que ainda há pouco os enxotou? Se existisse um inconsciente por trás das atitudes do animal, certamente o humor volátil de sua dona seria obrigado conter-se, respeitoso, ante a porção não-domesticada que nele se supõe adormecida. Contudo, sentado sobre as patas traseiras, Troy espera um gesto para aproximar-se forçando a crer que definitivamente não há, entre os de sua raça, a complexidade que desbaratou das arestas da alma humana o velho médico de Viena (LUNARDI, 2002, p. 24).

A linguagem retraída aqui é marcada pela impolidez de Dottie com o cão Troy, que é fascinado pela sua dona, e vislumbra um fim para o seu martírio. O humor Volátil, presente na narrativa, é uma marca biografemática da escrita de Dorothy Parker, e parece ser uma característica marcante de seus escritos.

Na maior parte do tempo narrativo, a personagem Dottie encontra-se embriagada devido à quantidade de whisky que ingere, isso é uma característica biografemática que distingue a personagem das outras escritoras ficcionalizadas por Adriana Lunardi. A narradora enfatiza, mimetizando o estilo de Dorothy Parker em fazer afirmações ácidas: o “litro necessita apenas de dois goles para ser esvaziado, esforço que Dottie empreende após concluir que se estivesse acordada há mais tempo aquele seria, afinal, o drinque do almoço” (LUNARDI, 2002, p. 25). O álcool, na verdade, é uma maneira de preencher o vazio da sua existência, fazendo com que ela esqueça do passado e de viver consideravelmente o presente. Quando Dottie afirma:

Um almoço que se estenderia até o fim da tarde e dispensaria qualquer sinal de refeição; um almoço feito mais de copos do que pratos, mais de conversa do que pão, em que ela teria de usar apenas o canivete afiado com que gravou seu nome na mesa redonda do Algonquin (LUNARDI, 2002, p. 25).

Desse modo, o biografema do alcoolismo é dado a partir do modo como ela abria as garrafas de whisky e do local famoso, o Algonquin, em Nova York, onde, durante a Lei seca, nos anos 1930, a escritora, juntamente com vários outros sujeitos, tomava whisky em xícaras de chá. A escritora, portanto, é desenhada como desencantada com a vida, resultando, por sua vez, na sua própria punição, destruição e miséria. Quando “[a]inda sentada, sem ânimo para as demandas da vigília, Dottie começa a tatear os panos amarfanhados ao redor. Junto do travesseiro, encontra o que buscava. – Fidelidade na cama? Só dormindo com uma garrafa. Ao menos ela estaria lá no dia seguinte” (LUNARDI, 2002, p. 25). A frase: “Fidelidade na cama? Só dormindo com uma garrafa²⁶” – representa aqui um biografema utilizado por Dottie e pode ser encontrada em entrevista da escritora.

Ficam evidentes na narrativa as lembranças, as quais dizem respeito ao abandono que, por sua vez, é suprido pelo álcool, um fiel companheiro de todas as noites. Os biografemas são revelados em “Dottie”, por meio do problema do alcoolismo junto com a velhice, que parece ter trazido sérias consequências para a personagem, por exemplo, a falta de lucidez, as alterações de humor, as doenças e os transtornos psicológicos surgidos

²⁶ Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/o-copo-meio-cheio-e-meio-vazio-de-f-scott-fitzgerald/>. Acesso em: 18 de dez. 2019.

em sua narrativa. Para seu consolo, ela e seu cão Troy tinham “[...] um ao outro, e havia felicidade ali. Uma felicidade de lar desfeito, quando certos assuntos são intocáveis e certas ausências nunca supridas” (LUNARDI, 2002, p. 25).

A narradora cria um ponto de tensão permanente em Dottie; o discurso se caracteriza não apenas nas lembranças das suas experiências, constitui-se a partir de fragmentos descontextualizados, como se a memória estivesse confusa, como no final do fragmento anteriormente citado, que parece incompleto. A memória confusa persiste, quando uma “nuvem que recobre suas pupilas a fez confundir a nesga de sol infiltrada no quarto com a presença luminosa do ex-marido. Envergonhada como uma criança que não aprendeu a dominar os avisos da bexiga, ela vai admitindo aos poucos seus equívocos.” (LUNARDI, 2002, p. 27) A narrativa se organiza a partir dessa memória que parece se desconfigurar devido aos problemas que a personagem principal enfrenta, tanto os neurológicos quanto os fisiológicos.

Pode-se averiguar nesse fragmento como a narradora descreve a personagem Dottie, que está em total desequilíbrio emocional, provavelmente por causa do conflito pessoal e com o efeito da bebida; ela termina perdendo o controle de suas funções fisiológicas. Envergonhada e constrangida por seus lapsos de memória, perde substancialmente o controle de si, afundando no abismo existencial do abandono e da solidão. São desumanas as condições em que a protagonista está mergulhada, um estado de ausência introspectivo e um comportamento destrutivo de si mesma. O único ser que lhe faz companhia é o cão, de quem o leitor tem o ponto de vista, e que

[...] acompanha com atenção apaixonada o articular difícil dos lábios de sua dona. Usa os ouvidos não para descobrir as palavras, mas para descortinar o sentimento que a elas correspondem, em uma compreensão só alcançada pela sensibilidade dos de sua espécie. O focinho perscrutador segue a trajetória que vai da garrafa à boca de Dottie. Reconhece ali o sinal do desjejum, e a fome começa a unhar-lhe as vísceras.

Inquieto, Troy dá voltas em torno de si mesmo. Lambe as mãos de sua amada, querendo trazê-la de volta à lucidez das coisas práticas. Levantar-se, trocar a roupa de dormir por aquela mais colorida, estender-lhe um bife, um pedaço velho de galinha. É disso que a vida é feita, o bicho parece querer encorajar Dottie, pulando do colo para o chão, e voltando para aquele ninho quente e macio, onde tantas vezes encontra a carícia pela qual anseia (LUNARDI, 2002, p. 27-28).

Dottie é uma personagem inutilizada, uma mulher sem ação e pelo visto os papeis se inverteram, no sentido de que, ela perde completamente a lucidez, sendo comandada pelo

olhar do seu cão fiel. As condições de maus tratos de Dottie são visíveis; percebe-se, portanto que nem o corpo nem a mente obedecem mais às suas vontades, por conta do estado deplorável causado pela velhice, alcoolismo e obesidade. Nesse sentido, o estado físico e psicológico, juntamente com o odor “sumarento” é responsável pela degradação social da personagem. Então, ela, por sua vez, entrega-se de vez ao desmazelo: “Dottie descobre que um pente é pouco para desembaraçar a cabeleira. Impaciente e sem forças para brigar com os fios rebeldes, resolve assumir o dismantelo” (LUNARDI, 2002, p. 36).

A problemática da velhice e do alcoolismo chama atenção, na narrativa, pelo fato de a personagem escritora se entregar completamente à vida decadente e não demonstrar, todavia, nenhum tipo de vaidade, uma vez que, em outras épocas era uma pessoa famosa e influente, aclamada pelo público e pela crítica no meio social: “Orgulhosa de portar traje tão elegante, Dottie se instala na poltrona em frente à tevê. Acomoda a saia com a desenvoltura e o coquetismo de uma dama acostumada a entender-se com os mais nobres tecidos” (LUNARDI, 2002, p. 37).

Simone de Beauvoir (1970), em suas reflexões sobre a marginalização do velho, sobretudo da mulher idosa, afirma o seguinte: “[...] já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade” (BEAUVOIR, 1970, p. 152). No caso de Dottie, além de perder o lugar na sociedade, perde também a autoestima, os amigos e os amores. Vive alienada e sua situação piora quando o “olhar se suspende em um fio de memória” (LUNARDI, 2002, p. 25), tendo em vista que lhe causa um apagamento que diz respeito à sua trajetória de vida, às suas histórias de mulher elegante da sociedade, às suas desenvolturas e o coquetismo de mulher nobre. A protagonista percorre as linhas sinuosas da vida e rompe com o mundo social.

As lembranças do passado fazem com que Dottie se isole do mundo e passe a viver no ostracismo, excluída do discurso hegemônico social. Assim, a desilusão com a vida e o pessimismo aparece, mormente, como causadores dos sofrimentos pelos quais passaram a escritora. Dottie vive atormentada na solidão e infeliz com a vida que leva – a falta de amor próprio e sua decadência assolam os seus dias. Restando, apenas o rancor e a falta de amor próprio e também a falta de amizade, ficando, portanto, prisioneira de si, no seu espaço, sem conseguir, todavia, distanciar de seu mundo doentio de velhice, obesidade e alcoolismo, o que a leva inevitavelmente à morte.

2.6 A doença como metáfora em “Kass”

Trataremos aqui da doença como metáfora na narrativa “Kass”, e para discutir essa proposta utilizamos as palavras de Susan Sontag, em *A doença como metáfora*, onde a filósofa defende o ponto de vista de que a enfermidade não é uma metáfora. E para falar sobre o assunto a escritora baseia sua teoria no pensamento médico e psiquiátrico, bem como nos escritos gregos, medievais e até em escritores como Baudelaire, Stendhal, Keats, Joyce, Dickens, Katherine Mansfield dentre outros. Sontag compara as teorias da atualidade com as teorias do século XIX referentes às pessoas com predisposição ao câncer e à tuberculose. Conforme a autora, estas são doenças que vão muito além de sua condição de males possivelmente fatais. Elas são identificadas com a morte, como na descrição feita por Kafka sobre a tuberculose: “o germe da própria morte” (SONTAG, 1984, p. 22), que dilacera a alma e define o corpo. Conforme Sontag:

[...] o tuberculoso podia ser ajudado e até curado por uma mudança de ares. Havia a noção de que a tuberculose era uma “doença molhada”, uma doença das cidades úmidas. O interior do corpo se tornava úmido (“umidade nos pulmões era uma expressão corrente”) e devia ser secado. Os médicos recomendavam viagens a lugares altos e secos, tais como as montanhas e os desertos. Mas nenhuma mudança de ambiente é considerada capaz de ajudar o canceroso. A luta se trava toda dentro do próprio corpo (SONTAG, 1984, p. 22).

Com a personagem de Adriana Lunardi, não é diferente do que sugere Sontag, nessa passagem, pois Kass, a escritora Katherine Mansfield, em suas viagens, percorre “[o]nze mil e quinhentas milhas” (LUNARDI, 2002, p. 81-82). Ela percorre o território francês e:

[d]eixava-se conduzir docemente, sem nenhuma fé, é verdade, mas confiante nos resultados da disciplina. Ela já fora atraída por falsos sinalizadores, claro. Aguentou cinco anos de glacialidade e pânico até chegar a Fontainebleau, pedaço do Tibet em território francês. A desesperança a trouxera, contrariando para sempre a opinião de Bogey, de L.M. e de todos que a queriam por perto. Kass não impede o sorriso, ao antever a cena de conflito assim que o marido adentrar a sala (LUNARDI, 2002, p. 81).

A escritora peregrinou bastante, tentando se curar de uma tuberculose. Em “Kass” identificamos a doença não como metáfora, mas um mal concreto do qual é acometida a

personagem. Assim o leitor acompanha a busca da personagem em sua jornada desde o início da narrativa em pela cura da sua doença, a tuberculose²⁷. Ela inicia as suas viagens a bordo de um navio, fazendo as travessias em alto mar. A narrativa de “Kass” flui por meio dos fragmentos de saudade, pelo otimismo, pela esperança de cura, pelos sentimentos amorosos. Mas também há algo na ordem da “inocência”, que termina deixando o marido Bogey imobilizado e apático diante da situação de Kass. Talvez seu silêncio fosse uma maneira de permanecer à deriva ou preso num labirinto sem saída. Apesar de o marido e seus familiares não concordarem com a sua partida – confiantemente e contrariando a todos, Kass parte, enfrentando os perigos das águas turbulentas, as quais não eram motivos para impedir as suas viagens:

A bordo, não a intimidavam as águas que mudavam de humor nem a disciplina que a travessia exigia. Em pleno mar aberto, a liberdade puxava as mangas do seu impermeável e ela saía correndo pelo deque, confiante de que no mundo não havia mais do que dois ou três perigos e que ela já sabia lidar com todos eles (LUNARDI, 2002, p. 84).

A determinação e a coragem da personagem fizeram com que ela enfrentasse o perigo do mar e de todos os continentes por onde andou em busca de esperança da cura para sua doença:

O diagnóstico fora claro desde a primeira vez. Diante do lenço maculado, Kass enxergou sua biografia tingir-se da cor de uma romã amadurecida que se rompe em meio a dentadas. Ela havia conseguido tão pouco e já teria de economizar, proteger-se de chuva e sol, das umidades e fumaças, em troca de um arrazoado de intenções, todas delirantes demais para serem atendidas (LUNARDI, 2002, p. 80).

No trecho citado percebe-se o diagnóstico da doença e a tristeza da personagem em receber a notícia. O leitor, por sua vez, pode acompanhar a trajetória da personagem Kass: ela tem certas liberdades como, por exemplo, viajar sozinha; possui ideias inovadoras; é capaz de desafiar seus limites; é, enfim, uma personagem à frente do seu tempo, sujeita a quebrar os paradigmas sociais e desbravar o mundo, enfrentar seus medos e seus dilemas.

²⁷ A tuberculose é uma doença existente desde a antiguidade, mas só foi cientificamente descoberta no século XIX, por Robert Koch, a partir de uma bactéria denominada *Mycobacterium tuberculosis*, também conhecida como Bacilo de Koch, e seu diagnóstico passou a ser facilitado com a invenção do estetoscópio e a descoberta do raio-x. Era conhecida como uma enfermidade mortal, que disseminou por inúmeras pessoas nesse mesmo século.

Isso, porque o pêndulo da memória literária não cessa – assegura a narradora – é “preciso deter o pêndulo entre a memória e a imaginação, deixar-se disponível para a novidade do instante, ouvir os desejos de sua argila quente, dar-lhe o sopro criador” (LUNARDI, 2002, p. 82). O texto é um espaço em que a materialidade da palavra se corporifica. Adriana Lunardi demarca em “Kass”, grosso modo, a origem do homem, como sugere a leitura de *Genesis*. “Do pó da terra formou Deus-Jeovah e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente” (*Gênesis*, 2:7, 1992, p. 212). É interessante frisar que esse último trecho bíblico foi cuidadosamente escolhido e citado por Clarice Lispector, como epígrafe de sua obra *Um sopro de vida*. Nesse sentido, parece existir entre as escritoras Adriana Lunardi e Clarice Lispector uma assonante intertextualidade, na verdade, há de um modo particular um entrelaçamento dessas vozes que ressoam na criação literária lunardiana, que pode ser notada na palavra “sopro” que se assemelha às escrituras, tanto de Clarice como de Lunardi, visivelmente nos trechos citados.

Na continuidade, Kass, em sua trajetória de busca para a cura que se confunde com sua carreira literária, deixa sua terra natal, a Nova Zelândia:

Vista do navio, a terra vermelha da sua infância se apequenava. Falsa súdita, deixava-se fixar no centro da paisagem marinha e então se encobria de uma pálpebra de bruma, resguardando seu mistério onírico do olhar estrangeiro. Deitada sobre os campos de manukas e carneiros, Kass imaginava a ilha submergindo à noite, quando todas as luzes estivessem apagadas, para retornar à superfície no dia seguinte, antes do sol procurá-la no oceano. (LUNARDI, 2002, p. 83).

A reflexão da narradora, nessa passagem, permite-nos inferir que a personagem Kass, ao partir da sua terra natal, não perde de vista a sua pequena cidade e fixa o olhar até vê-la desaparecer, do alto mar. As distâncias que separam a protagonista da casa e do marido passaram a ser aproximadas por meio de cartas escritas em um clima de indecisão sobre suas idas e vindas pelo mundo. Em uma das cartas para o marido, ela pede que ele atenda seu último desejo, que venha ao seu encontro para que possa morrer em seus braços, embora as dúvidas de Kass sobre os encontros fossem frequentes e já não houvesse tantas motivações nos pedidos dela para que os dois se encontrassem. No entanto, diante da carta da esposa, o marido parece compadecer-se e resolve encontrá-la. Até porque, ela já havia planejado as despedidas. Ela pede que ele faça

[u]ma visita ordinária, sem grandes motivações, a carta calculada pedia. Ele vinha? Podia? Sim, claro, Bogey respondeu com sua letra inclinada como junco milenar, um pouco reticente pela inusitada sobriedade da correspondência. Kass consegue mesmo apalpar a descrença de Bogey, lembrando os diálogos eloquentes e fervorosos, as chantagens e as ameaças de abandono a cada encontro. Ela sabe, também, que seria preciso cercá-lo de sutilezas se o quisesse aqui. É nos braços dele que deseja ver seu longo desterro chegar ao fim (LUNARDI, 2002, p. 81).

A verdade é que Kass, em suas viagens, sente-se sozinha e abandonada e necessita da presença do marido. Ela acredita alcançar o último fio de esperança, o qual ainda lhe resta, um derradeiro sopro de vida que garanta seu retorno para casa. Por essa razão, a travessia representa a descoberta de um mundo novo, no qual a personagem segue contando os dias e as noites, mas termina na imensidão do mundo, aportando de “[...] uma ilha para outra. Era a segunda vez de Kass, e a viagem fora planejada como retorno, não uma partida. Na malinha, maltratada como um passageiro de terceira classe, partituras confundiam-se com páginas de caderno preenchidas” (LUNARDI, 2002, p. 83), com as anotações de lugares diversos, o que era uma forma de revisitar o passado, por onde andou seu coração aventureiro.

No percurso, Kass transita silenciosamente por lugares inóspitos e por um vazio profundo, sendo absolutamente fiel à solidão e à singular experiência ilusória de ser uma eterna viajante na vida:

Por muito tempo Kass manteve na alma a alegria dos embarcados. O pano branco acenando sem saudade, o chapéu a desfraldar ansioso pelo próximo porto, a cartografia servindo de peça de identidade. Os anos em solo firme fizeram-na esquecer a excitação do salitre, perder de vista a linha abstrata que iria concretizar-se em grandes paisagens. O rumo agora era o da pedra polida, das roupas pesadas e dos grandes bulevares. Um parque de brinquedos antes da peregrinação às terras quentes, das bombas de raios X, do cerco desiludido da ciência (LUNARDI, 2002, p. 84).

Nessa circunstância, a personagem é uma criatura marginalizada, não pertence a nenhuma das sociedades às quais frequenta. Kass possui uma doença incurável e teria, por sua vez, que “mudar de país – ave migratória em busca de lugares quentes –, entregar o peito a estetoscópios de todos os idiomas e ouvir sempre o mesmo estertor antecipado. Nenhuma sílaba quanto a cura” (LUNARDI, 2002, p. 80). A enfermidade mudou a rotina de Kass, fez com que ela se tornasse uma pessoa aventureira e ausente em casa e na vida do marido. Dessa forma, as viagens passaram a ser frequentes e sua partida representa,

além de tudo, a última esperança de viver uma vida conjugal – o silêncio e a nostalgia das viagens retratam a própria fuga, uma fuga da sua condição de mulher abandonada e de sujeito alienado que luta com persistência pela vida, numa última tentativa de sobrevivência – voltar para casa e permanecer ao lado dos que ama.

Para Susan Sontag por mais de cem anos, a “[...] tuberculose foi o meio preferido de dar um significado à morte – uma doença edificante e refinada. A literatura do século XIX está cheia de descrições de morte quase sem sintomas, mortes sem sustos e mortes beatíficas causadas pela tuberculose [...]” (SONTAG, 1984, p. 22). Cabe destacar que no romantismo era comum a descrição das histórias sobre a tuberculose como uma referência à figura feminina, a mulher pálida e a valorização das paixões, os devaneios e os sonhos são elementos que engendram as narrativas românticas.

A narrativa “Kass” não se deixa influenciar por esse período romântico, mesmo com a personagem sendo contemporânea desse século. A narrativa se recusa a metaforizar a doença de Katherine Mansfield, mostrando seu sofrimento e sua sensação de não pertencimento, solidão e abandono tanto pelo marido quanto pela família e amigos. Situação comum não apenas à doente, mas às escritoras representadas por Adriana Lunardi em seus contos. Diante do drama vivido por Kass, e das incertezas sobre a cura da tuberculose, a personagem afirma:

Depois disso, só o renascimento poderia me salvar, conclui, assentindo com um leve movimento da cabeça à decisão de ter-se instalado em Fontainebleau. Bogey discorda. Ele tem os ombros mais longos que conheço. Um de seus desdêns já demove o mundo das más intenções, ela ri, certa de que Bogey estará bem perto quando a tuberculose-mãe e seu reinado claudicante impacientarem-se com seus pruridos, seus pedidos de um pouco mais (LUNARDI, 2002, p. 84).

Kass, enquanto aguarda a chegada da morte, não alimenta grandes esperanças de cura. Por maiores que fossem as expectativas, o tempo e as reações do corpo, juntamente com as viagens e os tratamentos, não foram suficientes para combater sua doença. Ela termina, por um lado, desiludindo-se completamente da ciência, mas por outro, almeja o “renascimento” como uma forma de salvação para sua morte, um caminho para a finitude.

Sobre a morte de Katherine Mansfield, Susan Sontag comenta uma nota publicada postumamente por John Middleton Murry, sobre o último dia de vida da escritora. Para a filósofa, Murry parafraseia Mansfield:

Nunca vi, nem verei jamais, uma pessoa tão bela quanto ela estava naquele dia; era como se a sublime perfeição que possuía se tivesse apoderado dela inteiramente. Para usar as suas próprias palavras, os últimos ‘grãos de poeira’, os últimos ‘sinais da degradação terrena’ tinham-se afastado para sempre. Mas ela perdera a vida para salvar aquela perfeição (SONTAG, 1984, p. 23).

As palavras do autor revelam uma Katherine Mansfield deslumbrante, uma mulher sublime e encantadora, uma verdadeira deusa, belíssima, nas últimas horas de sua vida. Com essa imagem ela desejava ser guardada para sempre; não queria ser vista como um ser degradado e, muito menos, consumido pela tuberculose. Pelo contrário, morreria para salvar, metaforicamente, a imagem de mulher bela, sensível e delicada.

Ao longo dos séculos a tuberculose foi alvo de preocupações dos estudos científicos e sociais. A doença, por sua vez, associada a metáforas e mitos, alimentou a mitologia literária de forma digressiva, misteriosa e decadente. Conforme Sontag, podemos “[...] supor que a romantização da tuberculose fosse uma mera transfiguração literária da doença e que, na época de suas grandes devastações, a tuberculose, provavelmente tenha sido encarada como repelente – como é o câncer agora” (SONTAG, 1984, p. 41).

Na ficção lunardiana, Kass reconhece que nada mais poderia amenizar sua doença; as viagens, o sol, as ilhas, tudo parecia impossível para a cura da tuberculose. Então, desenganada,

Kass acompanha sua narrativa cuidadosa, o texto exato, generoso, que dá notícias como quem carrega nos braços uma ramada de lírios e sabe a pressão certa para não esmagá-los nem deixar que se dispersem. Tomam chá e sorriem, um pouco constrangidos, por motivos diferentes (LUNARDI, 2002, p. 85).

Adriana Lunardi produz uma escritora, no caso Katherine Mansfield, que escreve cartas a seu marido, não bastando colocar a tuberculose como um dos biografemas da escritora, junta a isso o modo de a escritora escrever como quem carrega flores. A personagem, ao carregar as flores, parece de um modo particular, aceitar sua morte, como nos informa a narradora:

[a] respiração de Kass, nem longa nem curta, é antes diplomática. Ela sabe ser necessário guardar a limpidez da fala para embrandecer o ar compungido, reprovador, de Bogey, que procura em cada objeto da casa uma confirmação para suas suspeitas. Esse lugar exala um frio de caverna, ele repete, aos rosnados. Diz que as mãos de Kass estão geladas

e seus pulsos magros demais. Tenta persuadi-la a partir, a abandonar o mestre Gurdjieff e a lábia obscura de seu misticismo. Fala de remédios recém-lançados, novas pesquisas, cirurgias. Bogey luta com inocência (LUNARDI, 2002, p. 86).

Desse modo, Adriana Lunardi mimetiza em sua narrativa o modo diplomático da escrita de Katherine Mansfield, assim como elenca mais um dado biográfico, o fato de ela aderir ao mestre Gurdjieff. O místico armênio é uma figura real, que pregava o autoconhecimento e cujas bases ficavam em Fontainebleau. Assim ela cria uma conversa entre a escritora e seu marido sem ter presenciado a cena como aconteceu realmente, se é que aconteceu, utilizando sempre o discurso indireto livre, fazendo assim sua ficção ficar mais real do que a própria realidade que a gerou. Assim é possível fazer com que o leitor entre não só na mente das personagens como por dentro do corpo deles, como se pode perceber no trecho a seguir:

Como se cumprisse um roteiro, Kass direciona a mão para o chá que Bogey lhe oferece. Toma um gole. O líquido quente viaja pelos canais estreitos de sua garganta e, antes de se acomodar no estômago, volta em golfadas, rompendo para sempre o dique que mantinha os pulmões ainda inteiros (LUNARDI, 2002, p. 87).

Do modo como é representado o ataque de tosse e a regurgitação da personagem fica fácil perceber como a ficção de Adriana Lunardi se interessa por levar os dados biografemáticos ao extremo. A escatologia é um dado difícil de se trabalhar, pois pode-se cair no grotesco e essa descrição do trecho supracitado evita isso com muita delicadeza, com a escolha de palavras simples e, poderíamos dizer, diplomática como uma mimetização da escrita de Katherine Mansfield, que sempre prezou pela sutileza mesmo quando tecia críticas muito ácidas à organização social que ela experimentou em sua vida.

CONCLUSÃO

Na presente tese, “A hora e a vez de Adriana Lunardi: escrita de mulher e biografema”, direcionamos a pesquisa em torno das histórias das mulheres escritoras. Esclarecemos que a autora buscou retratar em sua urdidura ficcional as ‘vésperas’ de morte das personagens escritoras e também os conflitos existenciais pelos quais passaram ao longo de suas vidas. Buscamos fundamentar as questões sobre autoria feminina, cânone literário, intertextualidade e biografema, analisando como Adriana Lunardi ficcionalizou as nove autoras selecionadas por ela, a partir da intertextualidade e do biografema, para colocar-se como uma escritora que busca seu lugar no cânone.

Adriana Lunardi apresenta, na escrita literária, as biografias das mulheres escritoras, ela expõe, na verdade, o dilema do ser humano, o medo e as crises em que o sujeito vivencia ou vivenciou ao longo da vida. Os biografemas encontram-se nas narrativas, rasurados, transpassados por figuras femininas e vozes de fantasmas dentro da cripta que é o texto. As narrativas lunardianas representam as autoras, as particularidades de cada uma, levando em consideração o fato de elas serem escritoras e lidarem cada uma a seu modo com as vicissitudes que a vida apresenta a elas. Nesse sentido, tomamos algumas das escritoras ficcionalizadas, como Virginia Woolf, Clarice Lispector, Zelda Fitzgerald, Dorothy Parker, Ana Cristina César, Júlia da Costa e Katherine Mansfield demonstrando como se dá a criação de Adriana Lunardi nos contos selecionados.

Nos contos lunardianos, pode-se dizer que as narrativas se complementam no sentido de que são mulheres escritoras, as quais foram reunidas para dialogarem sobre as experiências de vida e de morte, ao mesmo tempo em que se confrontam, por viver em épocas diferentes, em diversos locais geográficos do Ocidente, o que demonstra ou constrói um painel de crítica às condições de produção das escritoras nesses lugares. Nesse sentido, Adriana Lunardi não cessa de apontar para como se dão as condições de produção de sua própria escrita. As narrativas lunardianas evidenciam as dimensões sociais, envolvidas por um universo constituído por sensíveis fragmentos de histórias de vida de mulheres escritoras, de seres humanos solitários e personagens testemunhas dos seus próprios dilemas e dramas pessoais.

Ao reunir as mulheres escritoras em sua obra, Adriana Lunardi revela ainda o mundo feminino das suas personagens por trás das suas máscaras de morte, nas ‘vésperas’. São

marcas inconfundíveis de suas protagonistas escritoras, seus biografemas, que, de alguma maneira, fazem parte do universo literário de autoria feminina, pois acabam por demonstrar em conjunto o quanto se sofre por ser mulher e também por ser escritora em um mundo no qual a igualdade de direitos está longe de ser uma realidade. Com a ficcionalização de Adriana Lunardi fica claro que essas mulheres deixaram um legado para a literatura mundial, mesmo que, por alguns séculos fiquem esquecidas e sejam lembradas em outros, elas fizeram e fazem parte da história das nossas sociedades.

As personagens, ainda que por um caminho sinuoso, são conduzidas por uma escritora que manipula com habilidade os “pêndulos” da sua criação literária. Tendo em vista os alinhavos entre os intertextos das obras das autoras com os seus biografemas, ainda com obras de outros autores sobre as mulheres selecionadas pela escritora. O fato de Adriana Lunardi ter escolhido retratá-las às *Vésperas* de suas mortes ou em relação às suas mortes demonstra que ela quer marcar a data, a hora e o lugar do encontro na ficção de vários universos que contribuem para a construção de seu próprio cânone literário, bem como a sua hora e vez de escrever e ser reconhecida por isso.

Diante desses argumentos, cabe salientar que a autora cruza, não por acaso, o curso das histórias das personagens escritoras, pois elas foram cuidadosamente selecionadas, existindo entre a autora e suas personagens elos que justificam sua seleção, pois todas se constituem escritoras em meio a um universo que lhes fecha as portas, ou que as abre muito pouco para que exerçam livremente suas escritas. Sendo assim, podemos constatar que a escrita ficcional se entrelaça aos traços biografemáticos das autoras como uma forma de tomar a escrita como um biografema, possibilitando rever no reverso da escrita, os resquícios de vida deixados pelas personagens. Portanto, os biografemas inserem nesses espaços narrativos, um caminho para a reconstrução da linguagem sígnica, produzindo a memória das autoras bem como a sua própria, de certo modo zelando para que seus nomes não se dispersem com o tempo.

O leitor curioso sente-se provocado em revisitar o outro lado das histórias das mulheres escritoras. São histórias curiosas e envolventes, marcadas por um contexto angustiante de suas vidas, pela condição das suas escolhas de mulheres escritoras, as suas (in)visibilidades – uma busca incansável que resulta em uma forma de viver e enfrentar a vida. Dentro do universo lunardiano pode-se compreender a junção de vários textos – um diálogo estabelecido entre a ficção literária contemporânea entrelaçada ao cenário histórico, em que se pode inferir uma conjuntura de subjetividade, problematizadas pelas

convicções do ser personagem, representado pela mulher escritora e também pela autoria feminina – a obra de Adriana Lunardi reúne uma coletânea de vozes de escritoras conhecidas pelo seu papel na tradição literária – pela correspondência com a arte, que ressoa incessantemente no tempo, seus ecos ficcionais vão e voltam, cortam caminhos por dentro da ficção, sem perder de vista o discurso estético inserido em seu contexto, um legado perpassado por tendências literárias, cujos resquícios se manifestam na presença dos vários “ismos” – justapostos nas obras literárias de suas personagens escritoras, resquícios de outras épocas (romantismo, realismo, naturalismo, simbolismo, parnasianismo, modernismo), os quais funcionam como modelo literário, em que as escritoras procuram estabelecer, por sua vez, a conquista de um espaço dentro da crítica literária canônica da contemporaneidade.

Ressaltamos que o trabalho de Adriana Lunardi demonstra a importância da mulher escritora no contexto social, assim como reforça a necessidade da luta das mulheres a favor da igualdade de direitos, principalmente quando o assunto se refere à autoria feminina; também evidencia, a partir do recorte feito, 139 anos da existência dessas escritoras. Fica evidente, ao longo dos séculos, que essa luta da mulher escritora ganha visibilidade, no final da segunda metade do século XX, quando as Universidades criaram grupos de pesquisas engajados nos resgates das obras literárias das escritoras.

Adriana Lunardi, tanto pelo interesse em conhecer e documentar a história de mulheres como pela existência de certo fascínio pela arte da escrita, possui, nesse sentido, algo em comum com a crítica que trabalha com o resgate de mulheres escritoras. Sensibilizada com as questões femininas do ser mulher e, também, em especial, a sua escolha pela profissão de escritora – ela representa uma noção diferente do eu/outro, um desafio das experiências das mulheres em suas lutas para se constituírem enquanto mulheres escritoras. Adriana Lunardi empenhou-se em relatar o legado deixado pelas escritoras, por meio de seus escritos, evidenciando a experiência e o discurso existenciais de cada uma das suas personagens escritoras.

Desse modo, o estudo aqui apresentado sobre os contos de Adriana Lunardi não esgota a reflexão; caberia futuramente puxar mais alguns fios sobre a obra *Vésperas*, no que dizem respeito a Adriana Lunardi, na formação de sua figura autoral. Sendo assim, buscamos apenas abrir novos caminhos para se compreender um pouco sobre o universo emblemático da escritora contista e, assim, contribuir para novos estudos da literatura.

REFERÊNCIAS

Referências da autora

LUNARDI, Adriana. *As meninas da torre Helsinque*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

LUNARDI, Adriana. *Corpo estranho*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

LUNARDI, Adriana. *A vendedora de fósforos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

LUNARDI, Adriana. *A longa estrada dos ossos*. Rio de Janeiro: Editora DSOP, 2014.

Referências sobre a autora

LUNARDI, Adriana. *Marujo ao mar*. Curitiba: Rascunho, o jornal de literatura do Brasil, jan. 2012. Entrevista concedida a Rogério Pereira e Yasmin Taketani. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/marujo-ao-mar/>>. Acesso em: set. 2017.

LUNARDI, Adriana. *Adriana Lunardi*. Buenos Aires: Sur de Babel, 2010. Entrevista concedida ao Sur de Babel – Club de libros independientes. Disponível em: <<http://www.surdebabel.com.ar/ultimas-selecciones/196-entrevista-con-adrianalunardi>>. Acesso em: 10 de ago. 2017.

LUNARDI, Adriana. *Adriana Lunardi*. São Paulo: TV Cultura/Entrelinhas, 2009. Entrevista concedida a Paula Piccarelli. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=db6aBAsgV0>. Acesso em: 10 ago. 2017.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas* escritoras pelo fio da morte. Folha de São Paulo, São Paulo, 7 set. 2002. Entrevista concedida a Francesca Angiolillo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200222.htm>>. Acesso em: 15 de jun. 2017.

LUNARDI, Adriana. *Home Page*. Desenvolvido por Ricardo Mayer, [s. d.]. Apresenta a biografia e a bibliografia da autora Adriana Lunardi. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

LUNARDI, Adriana. A nova geração da prosa feminina. Santa Catarina: jornal: Ô Catarina. Fundação Catarinense de Cultura. FCC. Entrevista concedida a Marcos Vasques Número 54. Agosto de 2013. p. 07- 10. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/ocatarina_54.pdf>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

LUNARDI, Adriana. Entrevista de Adriana Lunardi concedida a CABRAL, Luciano. *Revista Palimpsesto*. Programa de Pós-graduação em Letras. UFRJ, 2013.

<<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num16/entrevista/palimpsesto16entrevista01.pdf>>
. Acesso em: 25 out. 2017.

LUNARDI, Adriana. Enciclopédia Itaú Cultural». *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa466447/adriana-lunardi>. Acesso em 17 de set. de 2018.

LUNARDI, Adriana. Entrevista concedida ao “Encontro de interrogações” em 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2p_yS4MltFM>. Acesso em set. 2018.

BRIDI, Marlise Vaz. Intervalo sentido: acerca de *Vésperas*, de Adriana Lunardi. In: PEREIRA, Helena C. *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.p.109-119.

COSTA, Deise Bastos da. *Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi*. 2010. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande do Sul, 2010. Disponível: <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/deisebastos.pdf>>. Acesso em: 24 de jan. 2018.

JORGE, Maria Zeneide de Macedo Melo. *A representação da mulher escritora em Vésperas de Adriana Lunardi*. 11 de junho de 2013, 124 folhas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Literários. Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 11 de jun. 2013. Disponível em: <<https://www.google.com/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=%E2%80%9CA+representa%C3%A7%C3%A3o+da+mulher+escritora+na+obra+V%C3%A9speras%2C+de+Adriana+Lunardi>>. Acesso em jun. de 2018.

FRANCO, Adenize. Às vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi. *Temas & Matizes*, Cascavel/PR, v. 5, n. 9, p. 97-104, 2006. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/saber>>. Acesso em: 11 de dez. 2017.

RODRIGUES, Carla. Nove escritoras a beira da morte. In: LUNARDI, Adriana. *Home Page*. Desenvolvido por Ricardo Mayer, [s. d.]. Apresenta a biografia e a bibliografia da autora Adriana Lunardi. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=24>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

VECCHIA, Adriana Dalla; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. O passado traçando caminhos na literatura de Adriana Lunardi. In: LUNARDI, Adriana. *home Page*. Desenvolvido por Ricardo Mayer, [s. d.]. Apresenta a biografia e a bibliografia da autora Adriana Lunardi. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/artigo.php?arCodigo=9>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

VIEGAS, Ana Cláudia. “Adriana Lunardi: a assinatura, filiação e inscrição na cena literária”. In: __ *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Organizadoras: Stefania Chiarelli, Giovanna Dealtry e Paloma Vidal. Editora: Rocco. Rio de Janeiro, 2013. p. 110-119.

Bibliografia geral

ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad.). Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. (Trad.). Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *A morte do autor. O rumor da língua*. (Trad.). Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. (Trad.). Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. (Trad.). J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Editora. Perspectiva, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *A Velhice*. (Trad.). Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Difusão europeia, 1970.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. “Poesia (em tom) menor: uma poetisa penumbrista”. In: ___. *Refazendo nós*. (Org.). Izabel Brandão e Zahidé L. Muzart. Florianópolis: Editora, Mulheres: Santa Cruz do Sul 2003. p.161-178.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. São Paulo: Editora: Objetiva, 1995.

BRASIL, Erico Vital. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. (Org.). Schuma Schumacher; Érico Vital Brazil. Rio de Janeiro: Editora, Jorge Zahar, 2009.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARAMELLA, Elaina. “Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas” (1996). In: ___. *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Editora Hacker, Cespuc, 1996.

CASTELLO BRANCO, “Lúcia. Está fora de causa acabar bem: biografemas de uma nem-sempre-possível”. 2013, p. 24. online. Disponível em:

<[file:///C:/Users/user/Downloads/1318-4104-1-PB%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/1318-4104-1-PB%20(4).pdf)>. Acesso em: 16 de fev. 2020.

CERIBELLI, Marilda Corrêa. *Mulheres Singulares e Plurais*: (sofrimento e criatividade). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006.

CHAIA, Miguel. “Biografia: método de reescrita da vida. In:___ *Biografia*: sintoma da cultura”. São Paulo: Editora Hacker, Cespuc, 1996. p.75-82.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (Trad.). Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (Trad.). Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro, 1997.

DUARTE, Constância Lima. “O cânone literário e a autoria feminina”. In. ___ *Gênero e ciências humanas*: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. (Org.). Neuma Aguiar. Coleção Gênero v. 5. Rio de Janeiro, Editora: Record, Rosas dos tempos, 1997.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Autobiografia e ficção em Gabrielle Roi”. In. ___ *A escrita feminina e a tradição literária*. (Org.). Eurídice Figueiredo. Editora da Universidade Federal do Fluminense – Niterói: Rio de Janeiro, 1995. p. 30-37.

FOUCAULT, Michel. *Las meninas*: uma arqueologia das ciências humanas. 7ed. (Trad.). Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GARRAMUÑO, Florência. “Os restos do real: literatura e experiência”. In:___ *Literatura e realidade(s)*. (Org.). Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.p. 32-42.

GOTLIB, Nádia Battela. “Clarice Lispector biografada: questões de ordem teórica e prática”. In. ___ *Gênero sem fronteiras*: oito mulheres sobre mulheres e relações de gênero. (Org.) Mônica Raisa Schpun. Florianópolis: Editora mulheres, 1997. p. 15-23.

GOTLIB, Nádia Battella. “A literatura feita por mulheres no Brasil”. In. ___. Refazendo nós. (Org.). Izabel Brandão e Zahidé L. Muzart. Florianópolis: Editora, Mulheres: Santa Cruz do Sul 2003. p. 19-72.

HISGAIL, Fani. “Aparte biográfico”. In:___ *Biografia*: sintoma da cultura. São Paulo: Editora Hacker, Cespuc, 1996. p. 01-12.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 1975.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios. (p. 25-70)

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. (Org.). ZAHIDÉ MUZART. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC (V. 1, 1999, 960p. ; V. 2, 2004, 1184p.).

OATES, Joyce Carol. *Descanse em paz: histórias sobre os últimos dias de Poe, Dickinson, Twain, James e Hemingway*. (Trad.). Elisa Nazarian, editora: Leya. São Paulo, 2010.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Altas literaturas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. (Trad.). Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PIGNATARI, Décio. “Para uma semiótica da biografia”. In:___ *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Editora Hacker, Cespuc, 1996. p. 13-20.

PLATÃO. *A República*. (Trad.). Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. (Trad.). Mônica Costa Netto. São Paulo: editora, EXO experimental, 2009.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. (Trad.). Sandra Nitrini. Editora Hucitec: São Paulo, 2008.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. (Trad.). Márcia Ramalho. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo. Summus. 2002.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. (Trad.). Vera Ribeiro. Editora: Circulo do Livro. São Paulo. Disponível em:

<<file:///C:/Users/user/Downloads/Um%20Teto%20Todo%20Seu%20%20Virginia%20Wolf.pdf>>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

XAVIER, Elódia. “O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina”. In: __ BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). *Refazendo nós: ensaio sobre mulheres e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003. p. 253-276.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.