

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

SARA GONÇALVES RABELO

**MULHERES DE *VÉSPERAS*:  
CURADORIA POLIFÔNICA E ESCRITA DE MORTE EM PERSPECTIVA  
COMPARADA**

UBERLÂNDIA

JUNHO/2021

SARA GONÇALVES RABELO

**MULHERES DE *VÉSPERAS*:  
CURADORIA POLIFÔNICA E ESCRITA DE MORTE EM PERSPECTIVA  
COMPARADA**

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 Doutora em Letras – Estudos Literários

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Fernanda Aquino Sylvestre

UBERLÂNDIA

JUNHO/2021

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

---

R114m      Rabelo, Sara Gonçalves, 1990-  
2021      Mulheres de *vésperas* [recurso eletrônico] : curadoria polifônica e  
escrita de morte em perspectiva comparada / Sara Gonçalves Rabelo. -  
2021.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.  
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.2021.5516>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino, 1973-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários. III. Título.

---

CDU:82

Gloria Aparecida  
Bibliotecária - CRB-6/2047


**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 - Cursos de Mestrado e Doutorado				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	17 de junho de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	11813TLT013				
Nome do Discente:	Sara Gonçalves Rabelo				
Título do Trabalho:	Mulheres de Vésperas: Curadoria Polifônica e Escrita de Morte em Perspectiva Comparada				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O conto de fadas na contemporaneidade: leituras pós-modernas				

Aos dezessete dias do mês de junho, às 14h, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - Cursos de Mestrado e Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores (as): Fernanda Aquino Sylvestre do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia / ILEEL-UFU, orientadora da candidata; Lemuel da Cruz Gandara do Instituto Federal de Goiás / IFG; José Edilson de Amorim da Universidade Federal de Campina Grande / UFCG; Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia / ILEEL-UFU; Kênia Maria de Almeida Pereira do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia / ILEEL - UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu 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):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

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 **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/06/2021, às 16:52, 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 **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/06/2021, às 16:58, 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 **Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/06/2021, às 17:00, 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 **Sara Gonçalves Rabelo, Usuário Externo**, em 17/06/2021, às 17:13, 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 **José Edilson de Amorim, Usuário Externo**, em 19/06/2021, às 08:58, 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 **Lemuel da Cruz Gandara, Usuário Externo**, em 19/06/2021, às 10:53, 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](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2843044** e o código CRC **25F1628D**.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPLET.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fernanda Aquino Sylvestre, pela orientação, amizade e pelo apoio necessário durante o desenvolvimento desta pesquisa.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, pelas conversas impulsionadoras.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kenia Maria de Almeida Pereira pela leitura cuidadosa em vários momentos deste trabalho.

Ao Prof.<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Lemuel da Cruz Gandara e ao Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> José Edilson por terem aceitado ler e discutir *Vésperas*.

Aos meus pais, Mario e Maria Telma, por terem sido meu incentivo, exemplo e por sempre estarem ao meu lado.

Ao meu irmão e minha cunhada, Eder e Fernanda, pelo carinho e por terem me dado três grandes tesouros: Clara, Miguel e Davi.

Aos meus avós, José e Maria, por terem apoiado e motivado a ir sempre mais longe.

À minha tia e madrinha, Marisa, que, desde a infância, foi exemplo de pesquisadora.

À minha prima, Juliene, companheira no percurso acadêmico, mesmo que em áreas diferentes, agradeço toda a parceira e amizade nesses anos de universidade.

À minha amiga, Roanny, por ter sido presente, mesmo longe, e por todos os anos de cumplicidade.

Ao Marcos Eustáquio pela leitura cuidadosa e atenta de cada linha desta tese.

Ao meu amor, meu amigo e companheiro, Augusto, por ter sido meu porto seguro, meu encontro e minha poesia durante a elaboração deste trabalho.

Aos meus amigos de quatro patas que, desde a graduação, me fizeram companhia nos dias e nas noites de escrita: Theu, Luna, Nala, Manu e Nikko.

Obrigada.

Aos mais de 500.000 mortos  
por covid no Brasil,  
dedico essas palavras de vésperas:  
escritas e sentidas durante  
uma lamentável pandemia global.

## RESUMO

Na obra *Vésperas*, escrita em 2002, a escritora catarinense Adriana Lunardi constrói personagens femininas literárias com base em autoras que compuseram o cenário literário nos últimos séculos: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar, Sidonie-Gabrielle Colette, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa. Lunardi ficcionaliza e cria contos que abordam as angústias que cada uma delas pode ter enfrentado em seus últimos instantes de vida, mas ficcionalizando-as, e entrecruza esses momentos derradeiros com outras vidas e enredos. Para desenvolver esta tese foram discutidos os conceitos de biografia, biobibliografia e escrita da morte. Além disso, foram analisadas a curadoria como termo tomado da arte e seu diálogo, na literatura, com a polifonia no intuito de entendermos *Vésperas* como uma obra curatorial polifônica. Como aporte teórico principal, usamos as obras de Bakhtin (2018a; 2018b), Lejeune (2014), Benjamin (2012), Bloom (1991), Azevedo (2018), Villa-Forte (2018; 2019), Ariès (2003; 2014), Minois (2018;2019), Morin (1997) e Sontag (1984) com o objetivo de definir o conceito basilar, cunhado por nós, que sustenta esta tese – a curadoria polifônica. Os estudos teórico-científicos sobre a biografia, a biobibliografia, a polifonia, a memória e a curadoria têm como objetivo compreender as diversas vozes nas narrativas, além de discutir os processos de ficcionalização de personagens-esritoras, uma vez que foram retratadas formas diferentes de pensar os momentos finais revisitados de cada uma das autoras que compõem os contos de Lunardi.

**PALAVRAS-CHAVE:** Curadoria Polifônica; *Vésperas*; Escrita Feminina; Morte.



## ABSTRACT

In *Vésperas*, written in 2002, the writer from Santa Catarina, Adriana Lunardi builds female literary characters based on authors who have composed the literary scene in recent centuries: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Clarice Lispector, Ana Cristina, Sidonie-Gabrielle Colette, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald and Júlia da Costa. Lunardi fictionalizes and creates short stories that address the anxieties that each of them may have faced in their last moments of life, but fictionalizing them, and relates these last moments with other lives and plots. In order to develop this thesis, the concepts of biography, biobibliography and writing of death were discussed. Furthermore, curating was analysed as a term taken from art and its dialogue, in literature, with polyphony. Aiming to understand *Vespers* as a polyphonic curatorial work. As main theoretical contribution, we use the works of Bakhtin (2018a; 2018b), Lejeune (2014), Benjamin (2012), Bloom (1991), Azevedo (2018), Villa-Forte (2018; 2019), Ariès (2003; 2014), Minois (2018; 2019), Morin (1997) and Sontag (1984) with the aim of defining the basic concept, coined by us, which supports this thesis: polyphonic curation. Theoretical-scientific studies on biography, biobibliography, polyphony, memory and curating aim to understand different voices in the narratives, in addition to discuss the fictionalization processes of characters-writers, since different ways of thinking about the final moments revisited by each of the authors that make up Lunardi's tales.

**KEYWORDS:** Polyphonic curation; *Vésperas*; Women's writing; Death

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>CAPÍTULO 1: LITERATURA E PERCURSO HISTORIOGRÁFICO: REFERENCIALIDADE BIOGRÁFICA E CURADORIA POLIFÔNICA .....</b>	<b>19</b>
1.1 Da gênese da escrita à biografia: os enlaces que culminam em <i>Véspera</i> .....	20
1.2 A escrita e a morte em <i>Vésperas</i> .....	30
<b>CAPÍTULO 2: FICÇÃO, CURADORIA E POLIFONIA: O ATO DE NARRAR EM VÉSPERAS .....</b>	<b>43</b>
2.1 A construção do autor curador e o seu papel na curadoria polifônica ....	44
2.2 Polifonia e marcas biobibliográficas: a construção dialógica lunardiana	54
<b>CAPÍTULO 3: AS REVERBERAÇÕES DA MORTE E MULHERES DE VÉSPERAS .....</b>	<b>64</b>
3.1 Curadoria polifônica e escrita de morte em Língua Inglesa .....	67
3.1.1 Adeline Virginia Stephen .....	67
3.1.2 Dorothy Rothschild .....	80
3.1.3 Katherine Mansfield Beauchamp .....	91
3.1.4 Sylvia Plath .....	101
3.1.5 Zelda Sayre .....	115
3.2 Curadoria polifônica e escrita de morte em Língua Portuguesa .....	128
3.2.1 Ana Cristina Cesar .....	128
3.2.2 Clarice Lispector .....	138
3.2.3 Julia Maria da Costa .....	147
3.3 Curadoria polifônica e escrita de morte em Língua Francesa .....	159
3.3.1 Sidonie-Gabrielle Colette .....	159
3.4 As reverberações de Adriana Lunardi .....	169
<b>CONSIDERAÇÕES VESPERAIS .....</b>	<b>170</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>173</b>

## INTRODUÇÃO

A palavra “véspera”, como a conhecemos na língua portuguesa, tem origem no latim clássico: *vespera*, -ae. A forma inicial, no nominativo singular da primeira declinação, permaneceu praticamente inalterada, acrescentando-se apenas o acento agudo. Por sua vez, *vesperus*, -i, nominativo da terceira declinação, aproximando-se da forma substantivada em português, indica o fim da tarde, a iminência da chegada noite. Também relacionada à Vênus – que atinge seu brilho na alvorada e no ocaso. Na cultura popular ela é conhecida como estrela da manhã (para alguns, estrela d’Alva) ou estrela da tarde (*vesperal*). Ao longo da história ganhou a camada metafórica referente aos instantes finais de cada pessoa.

Sem fazer um percurso filosófico extenso, mas rememorando grandes mestres da língua do Lácio, vemos que Marco Tulio Cícero (106-46 a.C.)<sup>1</sup> e Plauto (205-184 a.C.) já usavam a palavra no sentido de *prima vespera*, significando *tarde* ou *à tarde* (FARIA, 2003, p. 1059). Nas *Catilinárias* (*In Catilinam*), discurso feito por Cícero contra *Lucius Sergius Catilina*, podem ser encontradas ocorrências da palavra como referência ao momento *muito tarde* ou *pela tarde* (GONÇALVES, 1952, p.112), remetendo à espera de algo que virá a ocorrer. Para ficar, ainda, com os latinos, na *Eneida* (VIRGÍLIO, 2016), mais precisamente no canto VI, conduzido pela Sibila, vemos a véspera e a descida de Eneias ao mundo dos mortos. Véspera e catábase coincidem na memória homérica, na forma latina.

Esses exemplos nos mostram que a palavra véspera não sofreu grandes alterações de significado, mas ganhou, em diferentes contextos, nuances diversas desde a antiguidade até os dias de hoje. Mostrando que a imagem dos momentos finais ainda é um tema muito abordado pela filosofia e pela literatura,

---

<sup>1</sup> Os levantamentos abordados, no que concerne à língua latina, rememoram as pesquisas de Iniciação Científica e de Mestrado na Universidade Federal de Uberlândia: *Somnium Scipionis* (IC 2010-2011), *Tusculanae Disputationes* (IC 2011-2012) e *De Natura Deorum* (Mestrado 2016-2017) de Marco Tulio Cícero. Além disso, é válido ressaltar que no livro I da obra *Tusculanae Disputationes* (45 a.C.) Cícero se dedica a abordar a morte logo após a perda de sua única filha Tulia, mas, apesar da possibilidade dialógica, não utilizaremos o texto ciceroniano diretamente nas discussões levantadas.

o que prova que a imaginação humana não se cansa de criar modos de representar o que pode vir na “hora da morte” e depois dela – escrita de morte.

Foi ainda na antiguidade que testemunhamos a mais longa das vésperas. Na *Ilíada* (HOMERO, 2009a) e na *Odisseia* (HOMERO, 2009b) vivenciamos a morte de heróis que foram perpetuados pela cultura greco-romana. Nestas obras vemos a origem e as consequências, por meio de uma guerra, do rapto de Helena, bem como o retorno de Ulisses para sua casa. Essas questões nos levam a indagar: seria Helena a responsável por todos os acontecimentos decorrentes do seu rapto e a principal responsável por perpetuar a grande narrativa da véspera da morte dos heróis gregos? Ao retomar neste texto uma das mais memoráveis mulheres do mundo antigo, o intuito é mostrar a presença do papel da mulher na história. Do reflexo que isso traz para a atualidade, Helena surge como musa das autoras que aqui discutiremos.

Ainda nas tragédias gregas, esse *caminhar para o fim* ultrapassa gerações e acompanhamos com apreensão a relação do ser humano com sua finitude. Vejamos, por exemplo, todo o sofrimento de Jocasta e consequente suicídio em *Édipo Rei* (2002) e a morte apaziguadora em *Édipo em colono* (2002) – peça vespéral do herói. Esse seguir para o fim, nos exemplos clássicos, está atrelado ao desfecho trágico que também ocorre em outras histórias épicas e tragédias gregas e mostram o fato de o trespassse não ser visto como um fim último, mas como um caminho para a glória eterna.

A morte, para o herói, estava relacionada à glória e a honra de perpetuar seus feitos pela posteridade. Vemos, na *Ilíada*, que o trespassse é algo comum e esperado, mas o acontecimento em combate é completamente diferente e único. Aquiles, por exemplo, figura como aquele que escolheu entre dois caminhos e, independente de qual fosse o escolhido, o fim heroico estaria aguardando-o. O palco de toda a história da Guerra de Troia traz os últimos momentos de grandes heróis. Aquiles, Pátroclo, Heitor, dentre outros, tiveram grandes momentos antes dos registrados na *Ilíada*, mas o que chama a atenção, e nos é interessante, como analistas de uma obra que aborda essa imagem do *fim último*, é a testemunha e responsável por seus fins heroicos: Helena.

Se entendermos a *Ilíada* como uma narrativa que conta os últimos momentos da vida de tantos seres, teremos Helena como testemunha de todos esses instantes, ao mesmo tempo em que era musa e responsável pela queda de uma cidade singular. Sendo seu rapto o estopim de uma guerra que já estava para acontecer, Helena não teve o seu fim como heroína, mas foi a testemunha da destruição de uma cidade e de parte de um povo. Mesmo assim, consagrada pelo seu papel, ela nos faz pensar na função da mulher em geral, pois, com Helena, temos representada a submissão, característica da época, mas também um dos maiores registros do feminino para a cultura ocidental.

Para sintetizar, também na Idade Média a ideia da *Boa morte* e do *Bem morrer* caracterizam essa relação com o fim. A própria oração católica à Maria, dentre as mais entoadas, carrega justamente essa noção: “[...] agora e na hora de nossa morte, amém” (*Nunc et in hora mortis nostrae Amen*). Ainda nesse período, Philippe Ariès (2003; 2014) indica vários caminhos da representação vespéral durante todo o período medieval. De modo muito sucinto podemos apontar: os períodos de valorização e de desvalorização da *hora mortis*, as artes do morrer e do viver com o pensamento do trespassar. A distância, a proximidade, o testamento e a *extrema unção* implicando a bela morte. As questões judiciais e as questões religiosas ligadas ao capítulo da *conta* – para ficar com um jargão barroco para o *memento mori*.

Após Helena muitas outras mulheres testemunharam ou narraram a sua ou a véspera de alguém sem abordar amplamente a importância da figura feminina como relatora de um período. Nesse longo intervalo de tempo, para ficar com duas imagens, podemos mencionar a poetização da morte de donzelas, do qual o maior exemplo é Beatrice de Dante:

“[...] tanto restou, co’o semblante tingido  
de riso, Beatriz, sempre fixando  
o olhar no Ponto que me havia vencido.

“Digo, não esperando  
por ouvir teu desejo que hei já visto  
lá onde chega e quando [...].  
(DANTE, 1998, p. 201; XXIX, p. 7-12).

Ao mesmo tempo em que o relato de uma época se restringia aos homens, às mulheres só foi possível testemunhar fatos por meio das práticas performáticas e testamentais. Mas, na condição coadjuvante, como no texto de Dante, o feminino torna-se guia e mulher. Muitos séculos depois é que a escrita feminina teve suas conquistas, mas, na cultura popular, elas sempre buscaram lugar nas performances culturais. Vale lembrar também das carpideiras (mediterrâneas e ibéricas, mineiras e goianas) que ritualizaram e ritualizam o luto em uma voz feminina que ecoam a partir do passamento (e que persiste em várias regiões do Nordeste e Norte do Brasil).

Essa prática veio, então, acompanhada de diversas questões e foi somente nos séculos XVII e XVIII, com escritoras como Catherine Bernard (TORRES, 2015), que viveu entre 1662 e 1712, e Madame de Lambert (TORRES; CUNHA; MENEZES, 2019), que viveu entre 1647 e 1733, mas principalmente no século XIX que as escritoras obtiveram reconhecimento como tal e puderam relatar aquilo que lhes era interessante na alcova ou em livro (edições e folhetins).

Apesar das mudanças nos séculos seguintes a narrativa de autoria feminina, de modo geral, ainda era restrita em diversos sentidos e abordar a questão da morte ainda era um incômodo para algumas culturas. Graças às autoras citadas, que não só retrataram momentos relacionados à vida cotidiana, pudemos conhecer na literatura a opressão masculina que obrigava a grande maioria das mulheres a se casarem e restringia suas vidas ao ambiente doméstico – ambiente esse que as impediu de escrever, a exemplo de Jane Austen que, além de escrever, retratou personagens escritoras e livres-pensadoras: como fica retratado em *Orgulho e Preconceito* (1813) e em *Persuasão* (1817).

Nessa perspectiva feminina, a mulher foi, por séculos, excluída socialmente, não sendo considerada cidadã, e era vista somente como capaz de cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos, fato que perdurou e perdura ainda hoje em muitos ambientes e países. Foi nos anos finais do século XIX e início do século XX, com a conquista de diversos direitos, que o ser *não-masculino* passou a ter representação em outros meios além do doméstico, e essas conquistas se

estenderam ao campo literário, científico e artístico. Para exemplificar o modo que essa força do masculino impera pela palavra, recorde-se, que até bem pouco tempo, na antropologia, sociologia e literatura, utilizava-se “homem” como sinônimo de ser humano.

Nos últimos cem anos, a autoria feminina deu um salto, pois, apesar de haver importantes autoras oitocentistas, como Júlia Lopes de Almeida e Narcisa Amália, fundamentais para a inserção delas na literatura, foi no século XX que surgiram as grandes escritoras da literatura brasileira, constantemente lembradas até hoje, diferentemente daquelas que já se apresentavam no século anterior. Assim, nomes como Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles, Ana Cristina Cesar, Lygia Bojunga, Adélia Prado, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Cora Coralina, Marina Colasanti, entre outras, são sempre lembradas quando falamos de um cânone feminino.

Atualmente muitas autoras ocupam cada vez mais o cânone. Algumas foram redescobertas no contexto em que Lunardi produz, tendo sua afirmação enquanto autoria feminina na literatura brasileira contemporânea: Ana Franco Elétrico, Ana Carolina Assis, Luz Ribeiro, Érica Zíngano, Luna Vitrolira, Luiza Romão, Cecília Floresta, Natasha Felix, Yasmin Nigri, dentre outras.

Como tantas outras presentes na literatura contemporânea, Adriana Lunardi, nascida na cidade de Xaxim, Santa Catarina, também tem se mostrado um dos grandes nomes da literatura no século XXI. Formada em Comunicação Social, estudou literatura, além de ser roteirista para programas de TV de circulação nacional. Em suas obras é perceptível a finitude humana, e, segundo entrevista dada ao *Jornal Rascunho* (2012, s.p.), Adriana afirma que “a gente só faz certas coisas porque sabe que vai morrer um dia”. Por consequência, a recorrente temática da morte pode ser constantemente vista em seus textos, como *As meninas da Torre Helsinque* (1996), que recebeu o prêmio Fumproarte e o Açorianos de autora revelação e melhor livro de contos; *Vésperas* (2002), indicado ao prêmio Jabuti; *Corpo estranho* (2006); *A vendedora de fósforos* (2011) e a narrativa juvenil *A longa estrada dos ossos* (2014).

As marcas de finitude ampliam-se na sua trajetória por meio da recorrência de figuras femininas e da retomada de fatos passados que geram

polifonia, dialogismo e intertextualidade. Em seu primeiro livro e o único que não aborda a morte (ou a véspera), *As meninas da Torre Helsinque*, Lunardi explora as figuras femininas à margem da sociedade.

Em *Corpo Estranho*, Lunardi desenha de maneira minuciosa os momentos que definem a existência humana sob o olhar de duas mulheres. Enquanto uma rememora a vida do irmão falecido, a outra lida com as adversidades decorrentes da diabetes (doença e morbidez). Nesta dupla imagem, ela aponta para o tempo como transformador do humano: fazendo com que nos tornemos estranhos a nós mesmos e, aos poucos, alheios à nossa existência. A personagem, atormentada pela perda do irmão, aprende a lidar com as minúcias da existência, refletindo, na botânica, a tentativa de reter na memória a imagem do irmão falecido há duas décadas.

Buscando uma manifestação particular dessa escrita, em *A vendedora de fósforos*<sup>2</sup>, duas irmãs, cansadas das constantes mudanças vividas na infância, são confrontadas por feridas ainda não cicatrizadas após a tentativa de suicídio de uma delas. Por fim, em *A longa estrada dos ossos*, Lunardi propõe uma reflexão sobre os aspectos inerentes à jornada “de heroínas”, evidenciando aquilo que sobra após o fim delas: os ossos. Nesse livro, a autora deixa os instantes finais e concentra-se em questões póstumas da finitude (em diálogo com Lygia Fagundes Telles).

Já no livro *Vésperas – corpus* deste trabalho – Lunardi ficcionaliza a morte de grandes escritoras da literatura mundial em contos: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Sidonie-Gabrielle Colette, Katherine Mansfield, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa, além de três contos que tem as autoras como personagens secundárias na vida ou na véspera de outros: Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. Neles, com base em acontecimentos ocorridos na vida das escritoras mencionadas, Lunardi cria um mundo ficcional em que o escrito e as imagens das autoras se inter cruzam. Em enredos que mostram o sofrimento, a solidão, a angústia, a saudade, entre tantos outros sentimentos que fazem parte

---

<sup>2</sup> Em diálogo com Hans Christian Andersen, fora apresentado, em coautoria com a orientadora Fernanda Sylvestre, em novembro de 2020, uma comunicação na Semana dos Cursos de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). Intitulado *Adriana Lunardi e Andersen: memória e esquecimento no conto de fadas e na prosa contemporânea de autoria feminina* (o artigo está no prelo).



de nossa existência, ela torna essas escritoras autoras-personagens vesperais. Entre o luto e a melancolia, entre filosofia e literatura essa marca profunda do feminino erige-se como marca de formação e de transformação.

Em cada uma das narrativas Adriana Lunardi retoma, da memória coletiva da época, fatos acerca das escritoras que compõem seus contos, que ocorreram ou que foram divulgados pelos diversos meios de comunicação, e dialoga com diferentes obras das autoras vesperais. Em recuperação curatorial polifônica e dialógica, com o objetivo de mostrar, discursivamente, a morte das personagens e as demais situações, são relacionadas biobibliograficamente o que se tem sobre as autoras. Em vista das características dos contos, é possível constatar uma intensa preocupação com o procedimento de construção, a forma, ou seja, o ato de contar uma história que ainda traduz uma inquietação em relação aos fatos necessários para o desenrolar das tramas. Um bom exemplo é a utilização nos títulos, já que abordam exatamente do nome de cada uma das autoras, exceto *Clarice*, mas apelidos que rememoram a vida pessoal ou anterior: *Ginny*, *Dottie*, *Ana C.*, *Minet-Chéri*, *Kass*, *Victoria*, *Flapper*, *Sonhadora*.

Em *Véspera* cada narrativa possui uma peculiaridade que culmina na finitude humana. Em *Ginny*, é retratado o suicídio de Virginia Woolf e toda a sua preparação; na narrativa *Dottie*, Parker passa seus últimos momentos junto ao cão Troy; no conto *Ana C.*, a escritora aparece nos momentos finais da vida de um amigo; no conto *Minet-Chéri* (apelido de Colette), ela é visitada por uma de suas personagens perto da hora de morrer; em *Clarice*, uma adolescente visita o túmulo da autora; em *Kass*, Katherine Mansfield encontra um momento de equilíbrio e paz antes de sua partida; em *Victoria*, um homem lê, no jornal, sobre o suicídio de uma mulher com o mesmo nome da sua esposa, Sylvia; em *Flapper*, Zelda Fitzgerald dança enquanto o sanatório onde vive está em chamas e, por fim, em *Sonhadora*, Júlia da Costa lamenta a falta de tempo para terminar seu romance, já que a finitude a alcançara antes de sua escrita.

Para tratarmos das questões acima apresentadas, fizemos a divisão da tese em três capítulos. Duas partes e três capítulos. Os dois primeiros teóricos abordam questões inerentes à literatura, ao mesmo tempo em que formam um conjunto teórico que conjuga com questões referentes basilares para a análise

das narrativas que compõem a pesquisa. No terceiro e último será feita a análise de cada conto detalhadamente. Esta pesquisa teve caráter biobibliográfico e visou, em perspectiva comparatista, abordar o livro *Vésperas*, da autora Adriana Lunardi, que estabelece pontos de contato com as obras e autoras de diversas nacionalidades as quais referencia.

No capítulo 1 fizemos um estudo da relação entre o conceito de biografia e as ideias de história e memória, além de trazermos uma apresentação da história da morte, focando principalmente nas variáveis que compõem a obra lunardiana: suicídio, doença e velhice. No primeiro tópico, fizemos a contextualização teórica tendo como base, principalmente, o trabalho de Lejeune (2014) e Bakhtin (2018a) como forma de entender que *Vésperas* não é um trabalho biográfico – em decorrência de não ser uma narrativa feita pelas próprias autoras – e nem uma autoficção. Além disso, foram usados os estudos de Gagnebin (1997) e Priore (2009) para abordar os conceitos de história e memória como forma de unir experiência e recordação ao processo de entendimento das referências dialógicas ao longo do livro.

A história da morte, como colocamos acima, voltada para o que é relevante para a análise dos contos, foca, principalmente, nos trabalhos de Ariès (2003; 2014), Minois (2018; 2019), Morin (1997) e Sontag (1984). Nesse percurso demos ênfase ao caráter vital como forma de entender *Vésperas*, mas, principalmente, compreender os aspectos gerais da finitude humana, pois a ficção lunardiana trata de enredos de morte e memória.

No Capítulo 2, abordamos teoricamente pontos relevantes para a análise. Ao compreender *Vésperas* como um conjunto de textos não biográficos, se fez necessário encontrar teorias que abarcassem os contos e que possibilitassem as suas análises. No primeiro tópico do Capítulo, fizemos uma abordagem teórica da curadoria, termo que vem das artes plásticas e de uso recente na literatura. Em *Vésperas*, vemos um desmontar e remontar de fatos que permearam a existência das autoras-personagens, trabalhando especificamente a citação (COMPAGNON, 1996) de forma semelhante ao que é feito pelo curador na arte (AZEVEDO, 2018). Para dar conta dessas questões, foram usadas, principalmente, teorias de Azevedo (2018) e Villa-Forte (2018; 2019).

No segundo tópico foram discutidos o contexto polifônico, o dialogismo e a intertextualidade, levantados por Bakhtin (2018b), Kristeva (2005) e Genette (1987;1989). Neste tópico foram debatidos, também, conceitos atrelados à escrita de Lunardi sobre a morte, ressaltando o caráter criativo da escritora catarinense. Foi destacada ainda a polifonia na perspectiva bakhtiniana, que resulta em um “mosaico de citações”, ressaltando a intertextualidade e a presença de várias vozes no texto lunardiano.

Debatemos, ainda, a importância do ato de narrar como fruto da experiência não só do autor, como também do leitor, abordando o caráter polifônico da obra estudada e, para isso, tivemos como principais teóricos Benjamin (2012) e Bakhtin (2018b). Ressaltamos que o objetivo principal da tese foi estudar *Vésperas* como uma curadoria polifônica.

No terceiro capítulo, foi realizada a análise dos nove contos de *Vésperas* à luz das teorias discutidas nos dois primeiros capítulos: biografia, morte, ato de narrar, curadoria, intertextualidade, dialogismo e polifonia. A obra lunardiana foi analisada tendo como pressuposto a leitura de obras literárias das nove autoras, o levantamento feito sobre a biografia de cada uma delas e teorias da literatura com o intuito final de compreender o montar e remontar dos textos que se imbricam, culminando no que chamamos de curadoria polifônica.

A questão teórica foi pensada a partir da construção de cada conto, uma vez que Adriana Lunardi escolhe as autoras com as quais dialoga (polifonia), escolhe os livros que serão referenciados (curadoria) e os une, tendo um cuidado, semelhante ao do curador, em unir diversas vozes de outros textos em cada um dos contos de *Vésperas*. É nessa frase que a tese se encontra, visto que em diálogo com a polifonia, intertextualidade e dialogismo demos origem à curadoria polifônica como teoria principal desta tese.

Entendida a diferenciação entre as duas teorias (polifonia e curadoria) e a necessidade de uni-las, buscamos fazer a análise dos nove contos retomando e apontando discussões feitas nos dois primeiros capítulos, principalmente os trabalhos de Bakhtin (2018a; 2018b), ressaltando as questões relacionadas à polifonia, ao ato de narrar e à interpretação. Além de Bakhtin, também nos valem de teóricos como Benjamin (2012), Kristeva (2005), Genette

(1987;1989), Azevedo (2017;2018), Villa-Forte (2018; 2019), Bloom (1991), Ariès (2003; 2014), Minois (2018; 2019), Morin (1997) e Sontag (1984), dentre outros.

Com base nessas teorias, exploramos a figura do escritor do século XXI como curador ou um leitor que visita e contempla, de forma solitária, as obras de grandes autoras da literatura mundial, sem, entretanto, retirar de Lunardi a criatividade com que elabora uma obra inteiramente nova a partir do resgate de elementos passados. Nessa pesquisa, o que fizemos foi também um trabalho curatorial polifônico, ou seja, das lacunas a serem preenchidas e que unem, intertextualmente as vozes, retomamos as obras citadas e o texto vespéral em diálogo e condição dialógica. Nos colocamos em uma visita guiada, em companhia de um leitor, que propiciará não só conhecer a obra lunardiana, mas também a das autoras-personagens e a vida de cada uma delas e preencher as lacunas que ainda existem:

O leitor comum [...] lê por prazer, não para transmitir conhecimento ou corrigir opiniões alheias. [...] Nunca deixa, enquanto lê, de construir alguma estrutura frágil e desengonçada que lhe dará a satisfação provisória de ser bastante parecida com o objeto real para admitir emoções, risos, argumentação (WOOLF, 1925, 2019, p.30-31).

Nessa exposição analítica e comparatista, que agrega também “tanta satisfação provisória”, junto ao leitor, ressaltamos, então, que *Vésperas* se configura como uma curadoria polifônica com argumentações, emoção e até mesmo um riso de satisfação.

O termo cunhado neste trabalho e que será desenvolvido ao longo da explanação se fez necessário após a constatação de que não havia uma única teoria que pudesse ser usada para findar a análise dos contos. Desse modo, buscando a curadoria, que, simplificada, significa cuidar e manter obras de arte e literárias, unido ao conceito de polifonia, que consiste na presença de obras no contexto de uma outra, resolvemos unir as duas já que assim poderíamos analisar toda a obra vespéral.

Esta Tese, portanto, procura estudar a curadoria polifônica e a escrita de morte em perspectiva comparada. *Mulheres de vésperas* agregam os significados e a busca de um percurso do feminino entre os séculos XIX e XXI.

A partir da eleição de dez autoras, na culminância de um trabalho curatorial em forma de Tese, pressupondo que as obras se respondem nos contornos editoriais, esse trabalho entende a produção, o dever de memória literária e a incorporação dessas autoras ao patrimônio artístico ocidental. Para tal percurso foi necessário começar pela palavra. Intentamos salientar, ainda, com base em teorias já consolidadas, que a ação curatorial como crítica literária é basilar para a análise da obra lunardiana. Ao mesmo tempo, consolidamos a polifonia como teoria pertinente para a análise de obras literárias da contemporaneidade. Portanto, a palavra de *véspera* e as mulheres de *Vésperas* serão analisadas pelo jogo aproximativo biobibliográfico, ou seja, a partir de uma curadoria polifônica exibindo um imenso panorama com dez escritoras. Autoras de um passado recente, de vésperas dessa escrita e com uma memória de futuro que inda hoje se faz presente.

**CAPÍTULO 1: LITERATURA E PERCURSO HISTORIOGRÁFICO:  
REFERENCIALIDADE BIOGRÁFICA E CURADORIA POLIFÔNICA**

## **1.1 Da gênese da escrita à biografia: os enlaces que culminam em *Vésperas***

Expostas as bases de nossa Tese, faremos um apanhado dialógico das obras e percursos essenciais para definir as peculiaridades fundamentais de *Vésperas*. No processo dessa análise crítica, desvelamos os diversos pontos de vista: de Lunardi e das nove autoras que ela retoma criativamente. Autoras clássicas e contemporâneas, conhecidas ou nem tanto que povoam um cenário ainda desconhecido: o da memória e o da biografia.

Para o entendimento, então, das concepções de memória, curadoria, polifonia, dialogismo e biobibliografia no pensamento da literatura, que serão debatidas ao longo dos capítulos, é preciso retornar ao conceito de memória com o intuito de ler a obra como uma compilação ficcionalizada e não como uma biografia.

Nesse contexto de articulação narrativa, compreender *Vésperas* se torna um exercício de apreensão da história da literatura produzida por mulheres. Em perspectiva literária, observamos que assimilar *Vésperas* é ouvir atentamente as vozes que ecoam de cada autora e as novas vozes que ressoam desse encontro provocado por Lunardi, a décima autora. Nesse viés, mostramos a importância de reconhecer particularidades de cada uma para ser capaz de captar o caráter dialógico e intertextual das narrativas.

Conhecer esse universo vespéral polifônico fará, então, com que o leitor, acadêmico ou não, seja capaz de acionar a memória e fazer novas inferências, além de abrir possibilidades para outras leituras. Se analisarmos a afirmação de Italo Calvino (1993), “toda primeira leitura de um clássico é na verdade uma releitura” (CALVINO, 1993, p.11), é possível constatar que as autoras tematizadas em *Vésperas* são únicas em seus períodos.

Assim, o trabalho de memória, atrelado a uma biografia ou a um conjunto de fatos históricos, está sempre retomando a consciência coletiva do leitor, independente de qual seja. O exercício de memória e escrita (crítica) associado à vivência social do ser, não estando centrado somente no autor, faculta a

multiplicidade de vozes. Em *Vésperas*, o enlace feito entre vida e obra de cada uma das autoras em condição vespéral ocorre no trabalho criativo.

Nessa perspectiva da mulher criativa e escritora, a leitura dos contos vesperais, concomitante à leitura das autoras de *Vésperas*, retrata mudanças, reencontros e particularidades antes não vistos em virtude de fatos desconhecidos ou amadurecimentos do período. Tais inferências, em conformidade com o fato de que o livro “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11), mostram-nos um enlace de histórias culminando em passagens que, a cada leitura, proporcionam uma descoberta.

Com efeito, *Vésperas* se mostra uma nova imersão no conjunto de referências utilizadas, sejam elas biobibliográficas ou literárias, as quais fazem com que o leitor retome ou busque conhecer aquilo que ainda não lhe foi apresentado. Ler *Vésperas* é extrapolar os instantes finais da vida das mulheres autoras, da vida dos outros ou a sua importância na narração ficcional, pois há um caminho aberto para propiciar o contato com textos e lacunas. Vozes femininas que lutaram por seus direitos diante das barreiras impostas pela sociedade de cada lugar e época.

Nesse viés, é preciso percorrer o caminho histórico com o intuito de assimilar um dos usos feitos na obra de Lunardi: a biografia. É pertinente lembrar que, na antiguidade, poucos eram capazes de ler e escrever com maestria. Com essa restrição, os fatos eram contados oralmente, propiciando diversas versões sobre acontecimentos.

Esses indícios orais, como coloca Walter Benjamin (2012), perduraram séculos, fazendo com que grandes histórias, conhecidas até hoje devido à sua magnitude, tomassem contornos cada vez maiores. O relato de uma guerra, como a de Troia, ou os relatos de viagem, como aqueles de Ulisses, foram perpetuados à medida que foram recontados. Somente após a consolidação da escrita, principalmente com os textos de Heródoto e Tucídides, os quais receberam após anos a designação de história, tendo sido o primeiro conhecido como “pai da história” e o segundo como o “primeiro historiador”, que houve o início de uma possível separação entre literatura e história.



A história como a conhecemos na contemporaneidade obviamente não é a mesma retratada na Grécia Antiga. Segundo Gagnebin (1997, p.16), “Heródoto quer apresentar, mostrar aquilo que viu e pesquisou”, o que se aproxima mais de um relato daquilo que foi visto em diversos momentos, ou seja, é dada ênfase ao que foi visto, ouvido ou, de fato, vivenciado.

Com o passar dos séculos, as narrativas orais continuaram a influenciar muitas sociedades, entretanto essa influência passou a ocorrer de forma diferente. A diferenciação entre o que podia ser vivido ou não por um indivíduo em decorrência do período de vida também estava na distinção entre a narrativa histórica e a mítica. Enquanto a primeira falava de algo que acontecera em tempos recentes e era contado por aqueles que vivenciaram a situação, a segunda abordava fatos longínquos, como as epopeias homéricas, o que, para muitos, só era possível graças às Musas<sup>3</sup>, assemelhando ao caráter literário atual.

De acordo com Gagnebin (1997), o mais próximo de história para os gregos era a palavra *logos* em oposição a *mytho*. Com base nessa dicotomia, era preciso contar constantemente aquilo que ocorrera para manter o fato na memória, assim o *logos* precisava ser retomado sempre para que os fatos não passassem a *mytho*. Consequentemente a busca incessante pelo recontar gerava uma luta contra o esquecimento. Essas *disputationes* ocasionavam a perda de alguns fatos e a inserção de opiniões do contador de histórias, fazendo com que houvesse mais de uma versão de determinada narrativa de acordo com cada localidade.

Grande parte dessas histórias orais passaram, com o tempo, a ser contadas em epopeias – poemas extensos que relatavam os feitos heroicos de alguém. A arte como um todo não possuía validade, pois aquele que a escreve não é capaz de atingir a verdade. Assim, as narrativas épicas de Homero são

---

<sup>3</sup> Segundo Krausz (2007), em um primeiro momento a figura das Musas foi atribuída à Apolo, todavia mais tarde Plutarco afirmou que possuíam relação com Delfos. Hesíodo afirmou que as deusas conheciam o futuro e possuíam o conhecimento sobre o passado. Em Homero, as musas vivem entre os imortais e são, de fato, filhas de Zeus. Já em, Heródoto, na Teogonia, é feita uma distinção sendo as três primeiras Musas, as quais são filhas de Gaia e Urano e, no reinado de Zeus, nascem as outras nove, filhas de Zeus e da Memória. Mas tanto na poesia homérica quanto hesiódica, as Musas têm a função de preservar a música e a poesia para a posteridade.

simples imitações do real. Com isso, considerá-las como algo quase próximo do lúdico não estava completamente equivocado, uma vez que a arte, para o autor, abordava o produto sob uma ótica não natural. Cada escolha era feita de acordo com as intenções do poeta (PLATÃO, 2014), o que tinha grande influência social e poderia vir a ser prejudicial aos interesses do estado, como pontua Benjamin:

Conhecemos o tratamento reservado por Platão aos poetas em seu projeto de Estado. No interesse da coletividade, ele lhe nega o seu abrigo. Platão tinha um alto conceito do poder da poesia. Porém julgava-a prejudicial, supérflua – numa coletividade perfeita, bem entendido (BENJAMIN, 2012, p. 129).

Daí infere-se que aquilo que era relatado em um determinado momento histórico era fruto de vínculos que deixavam marcas e mudanças nas palavras. Desse modo, ainda havia, nesse momento, uma complexidade em diferenciar *mytho* e *logos*, pois o primeiro, realizado muitas vezes de forma oral, era uma fonte de inspiração para diversas produções e o segundo a realidade. Tendo como premissa as afirmações de Benjamin em diálogo com Platão (2014), Gobbi (2004) retoma que: “toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem e interação com o seu universo” (GOBBI, p. 37, 2004). Essa constante distinção na tentativa de distinguir mito, discurso, história e epopeia permitiu que ao longo do tempo várias ramificações fossem criadas.

A variedade de diferenciações proporcionava aos mitos uma criação extensa de seres sobre-humanos e ações imaginárias, mas foram as epopeias que consolidaram a união entre mito e história, o que ainda perdurou por um tempo.

Segundo Freitas (1989, p. 110), “somente em meados do século XIII é que, lentamente, se vai passar da forma poética à forma narrativa propriamente dita, ou seja, da poesia à prosa”. Essa diferenciação ainda demorou a se consolidar nos moldes conhecidos atualmente, pois havia um longo percurso literário que perpetuou por séculos e ainda está em constante modificação. De acordo com Benjamin (2012), foi necessária também uma mudança econômica para que o romance se tornasse mais popular:

o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a retroceder em direção ao arcaico; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele (BENJAMIN, 2012, p. 218).

Por outro lado, essa revolução, como chamaremos aqui, não deixou de retomar fatos anteriores. O retrocesso ao passado, como afirma Benjamin (2012), era uma das formas de transformação pela qual a humanidade passou, o que influenciou o romance.

A concepção do romance permeando uma sociedade amplamente influenciada pelos dogmas católicos teria um longo percurso, pois a igreja ainda era a grande influenciadora dos *romanceiros*, principalmente nos mosteiros do século XII. Nesses locais, houve uma ampla difusão daquilo que chamamos atualmente de hagiografias, entretanto documentos romanos, além de relatos bíblicos, mostram que esse tipo de texto antecede esse período. Essa diferenciação fez com que o ficcional fosse, com o tempo, associado ao romance e o real aos fatos religiosos.

Os textos hagiográficos foram, então, uma forma de aproximar e materializar o conteúdo apenas no plano do divino, ou seja, histórias de santos, com o objetivo de expor modelos de moral, de virtude, de caridade, de castidade e de fé, além de mostrar que a conversão era possível independente dos pecados praticados. Segundo Bakhtin (2018a, p. 169-170), “a hagiografia se realiza diretamente no mundo do divino. Cada elemento dela é representado como tendo significação precisamente nesse mundo; a vida de um santo é uma vida significativa em Deus”. Com o tempo, essas construções textuais foram sendo distanciadas do dia a dia dos indivíduos e passaram a ser somente relatos de trajetórias de santos, o que ainda hoje é possível encontrar quando nos atentamos à teologia cristã.

Apesar desse distanciamento, as hagiografias não deixaram de influenciar uma parte da população e a mudança ocorreu mais ativamente quando os relatos sobre a vivência daqueles que estavam mais próximos ou figuras conhecidas passaram a ser procurados ou, de certa forma, chamaram a atenção

da população. Em um momento em que ocorria uma dissociação entre igreja e estado, relatar a jornada santificada também se tornou relevante. Foi em uma sociedade que começa a se desprender dos dogmas católicos que a biografia começou a ganhar espaço. Ainda, segundo Bakhtin (2018a):

O mundo da biografia não é fechado nem concluído, não está isolado do acontecimento único e singular da existência por fronteiras sólidas e de princípio. [...] A biografia não é uma obra e sim um ato estetizado orgânico e ingênuo, praticado em um mundo imediato investido de autoridade semântica [...] O desígnio da biografia visa a um leitor íntimo, partícipe do mesmo mundo da alteridade; esse leitor ocupa a posição do autor. O leitor crítico percebe a biografia até certo ponto como material semibruto para a informação e o acabamento artísticos (BAKHTIN, 2018a, p. 152).

Nessa discussão bakhtiniana acerca da biografia, esta deixa de ser estetizada e passa a exigir um leitor íntimo que está ligado diretamente ao autor em alguma esfera.

Nesse contexto de separação, apesar de parecer que a distinção entre biografias e hagiografias ocorreu em um determinado momento, foram necessários séculos para que essa separação fosse definitiva. A sociedade, na Idade Média, precisava apresentar ao povo uma forma de reaproximar dos seres sublimes e, segundo Priore (2009), isso ocorreu por intermédio da hagiografia, encarregada de “demostrar a exemplaridade humana” (PRIORE, 2009, p.7).

Hagiografia e biografia tomaram diferentes caminhos quando a história dos santos se distanciou do cotidiano dos indivíduos. O caráter sublime passou a acompanhar a primeira, enquanto a segunda ficou mais próxima do dia a dia, longe dos dogmas cristãos e das imagens daqueles que atendiam ao cristianismo.

Com essa diferenciação cada vez mais perceptível, os romances passaram a carregar uma conotação cada vez mais diversa das hagiografias – os primeiros passaram a relatar situações que se acreditava serem inteiramente ficcionais e as segundas se tornaram cada vez mais próximas daquilo que, na atualidade, chamamos de biografia e autobiografia. Segundo Rocha (1977), a autobiografia extrapola a imagem que um indivíduo faz dele mesmo, todavia há questões que carecem de análise mais minuciosa, a fim de diferenciar não só os

gêneros, mas também outros como o diário, as memórias, o ensaio, dentre outros.

Foi somente na Modernidade, desvinculado de algumas questões históricas, mas não todas, que surgiu aquele que poderia ser considerado um outro gênero literário: o romance. Considerado herdeiro mais semelhante da epopeia, para Bakhtin ele surge como o gênero que marca a ascensão da prosa no mundo.

Aproximando do romance (e do conto), é na matriz deste que o leitor passa a procurar um sentido naquilo que está lendo, o que gera, no psicológico, uma identificação diferente daquela anteriormente usada, a qual se baseava nas experiências. A constituição única de uma experiência individual, por meio de uma linguagem referencial, possibilitou a pluralidade e a dialogicidade, pois, em diálogo com o outro, a experiência de cada indivíduo passa a ter outros contornos.

A partir dessa distinção foi possível iniciar a análise do *corpus* desse trabalho e compreender o que é mais próximo daquilo que Lunardi faz. Em *Vésperas* há um misto de vida (biografia) e das obras das autoras retomadas, o que dá origem ao que chamaremos de biobibliografia (MOTTA; VERRI, 2001) – trajetória de quem escreveu ao longo da vida. No dialogismo e na intertextualidade o seu arranjo curatorial polifônico constitui o livro como artefato criativo. Ainda assim é preciso compreender que as camadas polifônicas são necessárias à análise, como parte integrante e não como única no texto lunardiano.

A fórmula contística, na vertente vespéral, é inspirada e trabalhada a partir de cada autora. Entre o testemunho e o dever de memória – na retomada dessas autoras e dos fatos –, surge uma preocupação com as variantes biográfica e autobiográfica. A biografia disseminou, historicamente, a questão do indivíduo e passou a relatar um momento histórico da sociedade como um todo. Acrescente-se o contexto social no qual a pessoa estava inserida, a fim de compreendermos o uno, como afirma Priore (2009):

A biografia desfez também a falsa oposição entre indivíduo e sociedade. O indivíduo não existe só. Ele só existe numa rede

de relações sociais diversificadas. Na vida de um indivíduo, convergem fatos e forças sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginário convergem para o contexto social ao qual ele pertence (PRIORE, 2009, p.10).

Com essa constatação, a biografia se tornou uma possível solução para diversos problemas históricos encontrados até o momento, como a contradição das ideias, as diferentes representações de um único ser e as práticas sociais relatadas de forma diferente por cada teórico, o que permitia uma ampliação do ser exposto no texto. Os problemas em relação à representatividade passaram a ser observados de uma outra forma, pois “o indivíduo é, ao mesmo tempo, ator crítico e produto de sua época” (PRIORE, 2009. p. 11). A biografia passa a ser vista como um relato, em terceira pessoa, da vida de alguém.

Nessa perspectiva, apesar de Lejeune (2014) afirmar em sua distinção entre biografia e autobiografia que o texto se encaixa em determinado gênero de acordo com o tempo verbal, primeira ou terceira pessoa, essa questão não se encaixa no texto lunardiano. No caso de *Vésperas* vemos que há contos narrados na primeira pessoa, na terceira e variantes que aproximam ou mesclam as duas, o que não enquadra a obra como um texto biográfico em si, mas que faz uso da biografia como referencial para a construção do texto ficcional. Desse modo, a referencialidade, seja ela explícita ou ambígua, estará presente em ambos. Há fatos relatados em diários e documentados na época de cada morte, mas os detalhes de cada fatalidade não podem ser averiguados com total segurança, afinal ela estiliza criativamente a biobibliografia de cada mulher.

A inadequação dessa diferenciação fica mais evidente em *Ginny*, conto vespéral que retoma Virginia Woolf. Narrado em terceira pessoa, a estrutura da narrativa corrobora com as conclusões de Rocha (1977) que acredita que usar a pessoa gramatical para diferenciar biografia ou autobiografia não é pertinente:

Ela sabe ser aquele o primeiro refúgio em que o marido há de procurar, tão logo se inquiete com sua demora. Não que Leonard saiba da existência das cartas; por enquanto, elas ainda pertencem ao universo fechado da remetente e poderiam, sem prejuízo algum, ser rasgadas, queimadas e nunca chegar a seu destino (LUNARDI, 2002, p. 12)

No conto, acompanhamos a figura de Woolf às vésperas de sua morte, no trecho anterior presenciamos a finalização das cartas: o registro de onde Virginia as deixou guardadas. Além disso, ainda seremos testemunhas da escolha da pedra que colocará nos bolsos para que afunde no rio, o escorregão, o peso do casaco molhado e a dificuldade para se reerguer, em um misto de pessoas narrativas que impossibilitam a classificação observando somente essa questão. Aqui somos espectadores de fatos que aconteceram, mas que não podemos atestar a veracidade. Não temos testemunhas daquele fatídico dia, mas uma compilação de fatos inerentes à sua imersão na morte.

Para diferenciar biografia e autobiografia, segundo Bakhtin (2018a), é pertinente observar a coincidência entre autor e personagem, pois, por ser parte da obra, o autor é um elemento e não pode existir também na personagem: “o autor é elemento de todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu.” (BAKHTIN, 2018a, p. 139). Assim, Lunardi, como autora, não pode existir nas personagens criadas, mesmo que, supostamente, existam aproximações entre elas – evocadas por ela mesmo. Lunardi usa as autoras/personagens para fazer uma construção em forma de contos que mesclam vida e obra, de formas diferenciadas, na curadoria polifônica. Ao trazer nove autoras ela investiga uma tradição, mas também pleiteia se inserir nessa tradição, se tornando a décima autora.

Segundo Klinger (2012), para assimilar essa questão é preciso “compreender o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto)retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional” (KINGLER, 2012, p.10). Também chamado de “pactos indiretos” por Lejeune (2014), esses dados do autor são, na verdade, particularidades destacadas naquilo que é revelado pelo autor em relação à personagem. O retorno do autor-personagem é, então, uma volta da realidade e do biografável no texto literário. Uma referencialidade que apresenta uma versão diferenciada da história e que reverbera dialógica e criativamente.

Com uma distância cada vez mais evidente em relação à autobiografia e à biografia, é pertinente afirmar que *Vésperas* se aproxima cada vez mais de uma compilação ficcionalizada de fatos relacionados e integrados pelo próprio

caráter de uma coletânea contística. É possível inferir que, ao contrário de relatos de vidas, o trabalho feito por Lunardi é uma curadoria de fatos, evidências, obras e dados relacionados a cada uma das autoras. Há referências à vida de cada uma delas, culminando em contos polifônicos, o que é mais evidente em uns do que em outros, todavia tais indícios não dão à obra a classificação de biográfica. O desconhecimento de questões particulares à cada conto não impede que um leitor (acadêmico ou não) não entenda a obra. É preciso ter a consciência de que conhecer determinados fatos pode tornar a leitura, de certa forma, mais assertiva, coerente e prazerosa, afastando-se cada vez mais do que fora dito por Lejeune (2014), mas isso não é fundamental para o pleno entendimento do texto.

Nesse viés, a memória está associada à uma dimensão de tempo, o que também é evidenciado na obra *vesperal*. A história propiciou uma retomada de fatos longínquos, e esses mesmos passaram a ser retomados, em virtude da escrita, também no presente. Segundo Maciel Junior (2008, p. 70), “nos movemos no interior de uma gigantesca memória, que contém graus diversos de duração que expressam, cada um à sua maneira, uma mudança no todo”. Restamos, como seres mortais, termos a consciência de que a nossa perpetuação na história depende da existência do todo.

Para analisar as particularidades inerente às vésperas de cada vida-narrativa é interessante, então, conhecer cada autora-personagem com o intuito de assegurar o que é vida, obra e o que é inerente à curadoria. Para tanto, foram separadas e analisadas questões em relação a elas, a partir da necessidade do trabalho com a memória que cada conto estabelece. Essa acuidade é necessária ao leitor para apreensão das camadas de cada texto e do livro como um todo – da autora-curadora.

A discussão dessa curadoria autoral visa essencialmente ampliar criativamente a história das protagonistas, pois *Vésperas* mostra o processo de finitude e a rememoração como responsável por esse limiar entre ambos. Lunardi usa a memória (individual e coletiva) para perpetuar não só as escritoras, mas também as obras. Esse dever dialógico de memória é realizado ao mesmo tempo em que Lunardi não deixa cair no esquecimento o conteúdo e as referências mais importantes de cada uma delas em diálogo permanente com a



criação artística. Essa questão se assemelha ao caráter grego da memória, pois esta, de acordo com Nora (1993), continua viva e em constante evolução, além de ser inerente a cada uma das escolhas dos indivíduos: “A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas” (NORA, 1993, p. 9).

Há traços biográficos, ou que se referem às autoras-personagens, mas o trabalho feito com esses recortes faz parte de um trabalho maior que só pode visar a perpetuação de cada uma. Aproximando o autor do curador, apontamos, nos desdobramentos do conto, para a necessidade de reconhecer o limiar entre vida e obra, ou seja, a biografia e a memória, mas com o entendimento de que todo o trabalho faz parte de um todo maior: o de curadoria polifônica e sua relação com a escrita de *Vésperas* (como veremos no tópico a seguir) em uma ampliação biobibliográfica.

## **1.2 A escrita de morte em *Vésperas***

Em *Vésperas*, as histórias antecedem, na maioria das vezes, um fato comum ou próximo a todas as autoras: a condição mortuária e seus desdobramentos. As narrativas retratam o que cada uma pode ou não ter feito nos minutos, horas ou dias finais, ou ainda terem feito parte de momentos importantes para alguém ou do trespasse de um indivíduo, mas tudo relacionado à morte. Antes do fatídico episódio e os impactos desse momento na vida do outro, muito há para contar. Aqueles que fogem diretamente disso movimentam o elemento da escrita de morte: na condição póstuma, fúnebre e memorial.

Considerada ainda um tabu no século XXI, a morte é um assunto que traz desconforto para a grande maioria das pessoas, a depender de cada cultura. Falar sobre suicídio, por exemplo, em uma sociedade que muitas vezes estigmatiza os problemas mentais vividos pelos indivíduos retrata as dificuldades em se abordar a temática. Outros fatos, ao lidar com o falecimento como fim

último do ser, em decorrência de doenças ou em relação ao limite do corpo, ainda causam incômodo e medo. Por isso, discutir essas questões do morrer antes da análise em perspectiva comparatista é necessário.

Em *Vésperas*, Lunardi traz ao leitor importantes aspectos da vida e obra de grandes autoras culminando em um fim, ao mesmo tempo em que consolida a condição de perpetuação das experiências de cada uma delas. Nessa perspectiva, delimitamos que Lunardi realiza um trabalho curatorial em relação às autoras que são revisitadas em *Vésperas*. Isso nos leva a acompanhar uma presença polifônica na constituição de cada retomada – seja da morte das escritoras, seja de desdobramentos funéreos.

O medo da morte foi, para essas autoras, disperso e controverso. Abordar o perecimento humano ainda é difícil, mas é necessário desmistificar concepções errôneas construídas ao longo dos anos, com o intuito de entender a finitude como fim último da existência humana. Para Michel Schneider somos feitos da morte dos outros:

Pois as derradeiras palavras sempre são apócrifas e adaptadas. A morte de Jean Racine foi contada desta maneira por seu filho Louis: “Como as dores começassem a ficar mais agudas, ele recebeu-as das mãos de Deus tão tranquilo quanto submisso”. Dodart, o médico dos solitários de Port-Royal, fez-lhe “uma incisão em cruz do lado direito, um pouco abaixo da mama, da qual saiu meia mão de sólido pus”. Um amigo de Racine, Valincourt, viu algo diferente. “As dores se tornaram tão insuportáveis que, a uma certa altura, ele perguntou se não se conseguiria interrompê-las, dando fim de qualquer maneira à doença e à sua vida (SCHNEIDER, 2003; 2005, p.25).

Morrer e ser lembrado depende sempre do outro. A “palavra final” é sempre do outro. Sob esse viés, mesmo as últimas palavras precisam desse outro que irá ouvir e enunciar, lapidar, enterrar com ele. Historicamente, a forma como foram contadas é que foi se modificando ao longo do tempo.

Com base na amplitude e tradição de ideia de véspera, como explicamos etimologicamente no início da Tese, é preciso entender a relação vida e morte nas narrativas lunardianas não só como um compilado de fatos, mas nessa ampliação artística do texto ficcional. Na necessidade de refletir sobre a finitude humana, considerada em si essencial para o pensamento coletivo do leitor e

para o entendimento da coletânea, a memória é retomada como forma de entender o fim último.

Ainda que fatos rememorados em *Vésperas* terem ocorrido há décadas, é impossível não lembrar que todas as situações sepulcrais retratadas ou lembradas, de fato, aconteceram. Algumas delas em decorrência do suicídio – Virginia, Ana Cristina e Sylvia; outras, por doença – Katherine, Dorothy e Clarice; fatalidade – Zelda<sup>4</sup>; – ou pelo “curso natural” da vida – Júlia e Colette. Uma questão é importante, todas morreram sozinhas, não pela morte ser solitária, mas por muitas delas terem falecido isoladas, como aprofundaremos na discussão de cada conto.

Em cada um dos capítulos do livro, os fatos, aliados às versões, são transpassados por situações, recortes e personagens que existiram em obras das autoras ou de outras (pessoas). Cada conto possui detalhes que lembram uma coletânea ou compilação reunindo particularidades não só da vida, mas das obras. Todavia, é preciso ter em mente que o fato mais importante em *Vésperas* fica muito bem explicado no seu título. Não se trata de um texto da morte em si, mas da véspera do ato de morrer e desdobramentos lutosos.

Segundo Maison-Laffite, no prefácio da edição de 1975 do livro *História da Morte no Ocidente*, de Philippe Ariès, “as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua própria natureza ou se situam entre longos períodos de imobilidade.” (MAISON-LAFFITE in ARIÈS, 2003, p. 20). A partir da Idade Média a morte se tornou mais próxima, devido às mudanças na sua concepção e dos momentos que a ela antecedem.

Durante os primeiros séculos da Idade Média e até meados do século XVI-XVII, segundo Ariès (2003), a morte era aguardada no leito, como uma cerimônia pública e organizada, o que fazia do recinto onde estava o enfermo um local de livre passagem não só para os membros da família, mas amigos, parentes e até crianças. Só houve uma mudança efetiva desse contexto no fim do século XVIII, quando as primeiras regras de higiene afirmaram que não fazia bem àquele que estava em seus últimos momentos de vida a presença de tantos indivíduos.

---

<sup>4</sup> Apesar de Zelda Fitzgerald ter falecido durante um incêndio fatal no sanatório, classificaremos a morte da autora na sua relação com as doenças. Afinal, ela só estava internada em virtude do estado avançado da esquizofrenia.

Nessa época, denominada medieval, “os ritos da morte eram aceitos e cumpridos de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático ou gesto de emoção excessivos” (ARIÈS, 2003, p. 35), quase como uma capitalização desse momento. A partir desse período, a ligação entre o trespasse e a igreja passou a se fazer mais presente e o local onde cada um deveria ser enterrado precisou ser delimitado. Aqueles que possuíam mais posses eram enterrados próximos aos lugares mais importantes da igreja, como imagens de santo, e os pobres mais longe ou na área externa. Nesse momento ainda “não se tinha a ideia moderna de que o morto deve ter uma casa só para si, da qual seria proprietário perpétuo – ou pelo menos o locatário por muito tempo –, de que ali estaria em sua casa, não podendo ser dela despejado” (ARIÈS, 2003, p. 42).

A proximidade com a igreja e a construção do pensamento sobre o juízo final, o medo da morte e da forma como ela acontecia se tornaram mais evidentes com o passar do tempo. Segundo Ariès (2003), entre os séculos XII e XIII, acreditava-se que o juízo final só aconteceria no fim dos tempos, mas, a partir do século XV, passou-se a acreditar que o juízo final aconteceria no local onde o enfermo estava durante os seus últimos momentos. O trespasse ganha, com isso, um caráter mais dramático e “acredita-se, a partir de então, que cada homem revê sua vida inteira no momento em que morre” (ARIÈS, 2003, p. 53). Já nos séculos XVII e XVIII, é instaurada uma luta, após uma reforma católica, contra a afirmação de que “uma boa morte resgatava todos os erros” (ARIÈS, 2003, p. 54).

Com o passar dos séculos o decesso passa a ser *admirado* por outras questões como a beleza e a complacência. Foi instaurado, a partir do século XVIII, a laicidade do testamento e as relações familiares se tornaram mais afetivas, mudando a forma como o decesso era visto. Passa-se, então, a temer o passamento do outro: “a morte temida não é mais a própria morte, mas a do outro” (ARIÈS, 2003, p. 72). É nesse período também que surgem os cemitérios mais próximos dos que conhecemos hoje e visitar um túmulo se torna algo semelhante a ir à casa de um parente: “a recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade” (ARIÈS, 2003, p. 75).

Foi nesse espaço de tempo em que mortos e vivos compartilhavam o mesmo local que os problemas sanitários começaram a surgir, tomemos como exemplo o Cemitério dos Inocentes, em Paris, que precisou, entre 1785 e 1787, ter as ossadas depositadas ali por cerca de nove séculos transportadas para outro local (ARIÈS, 2003).

No final do século XVIII e início do XIX o trespasse passou a ser motivo de medo e nasceu o medo de ser enterrado vivo devido ao que se chamava de morte aparente (ARIÈS, 2003). Desde então o fim último tem sido visto como um tabu, para muitas culturas, e as formas que levam a finitude também. Segundo Scarre (2009, p. 147, tradução nossa) “desde o dia em que você nasceu, seu caminho leva tanto à morte quanto à vida”<sup>5</sup>, consolidando a ideia de que, na verdade, o que nos resta é a finitude humana:

Morrer não é o oposto de viver, pois a morte é o oposto da vida. Precisamos estar vivos para morrer, e somente quando você morre é que terminamos de morrer. Uma pessoa que está morrendo ainda pode ter muitas coisas para fazer, algumas das quais não poderiam ter feito (SCARRE, 2009, p. 149, tradução nossa).<sup>6</sup>

Assim, segundo Scarre (2009), não podemos entender vida e trespasse como opostos, mas como uma sucessão um do outro. Sem vida não há morte e o fim de todo indivíduo, independentemente de como ele venha, é a morte.

Segundo Lunardi (2016), em entrevista sobre *Vésperas*, “perpassam os temas da morte, da efemeridade da vida, da descoberta de si pelo encontro com o outro, além de reflexões sobre o próprio fazer literário” (LUNARDI, 2016, p. 21). Em outras obras da autora, como *A Vendedora de Fósforos* (2011), o trespasse por meio do suicídio também é almejado por uma das personagens: “depois das formalidades iniciais (sou amiga da sua irmã), a voz embatucou num preambulo embaraçoso (lamento dar a notícia) e prosseguiu cheia de pausas (ela teve uma crise) e hesitações (um surto)” (LUNARDI, 2011, p.12). Segundo a autora catarinense, em entrevista à Maria Clara Machado, esse cuidado com o

---

<sup>5</sup> “from the day you were born your path leads to death as well as life” (SCARRE, 2009, p. 147).

<sup>6</sup> “Dying is not the opposite of living, as death is the opposite of life. We need to be alive to be dying, and only when you are dead are we finished with dying. A dying person may still have many things to do, some of which could not have done” (SCARRE, 2009, p. 149).

passamento, no caso de *Vésperas*, foi intencional: “O segundo e o terceiro livros foram intencionalmente criados tendo em vista esse tema, então, no caso de *Vésperas*, isso foi um projeto” (LUNARDI, 2016, p. 22).

Observamos, então, que a escolha das autoras não se deu somente pelo morrer, mas o tema se tornou fator essencial para o desenvolvimento da narrativa ficcional em *Vésperas*. Nessa perspectiva, apesar dos fatos rememorados terem ocorrido há décadas, é impossível não lembrar que todas as situações sepulcrais retratadas ou lembradas, de fato, aconteceram, como falamos no início desse tópico.

Apesar disso, se pensarmos que o indivíduo tenta, a todo momento, prolongar a vida, o que é feito em *Vésperas* é justamente essa extensão do viver por meio da memória de cada uma das autoras. A compreensão de uma obra que aborda o rearranjo discursivo do fim último nos coloca como (recepção) de grandes figuras da literatura mundial.

Segundo Antonio Candido (1993, p. 9), “a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis”. A construção do trespasse na obra de Lunardi, resulta em algo inteiramente novo, ou seja, os resquícios das autoras em vida, mais especificamente os últimos momentos, abordam suas histórias de morte de uma maneira diferente, polifônica, intertextual, curatorial.

Outro núcleo importante dessa aproximação é buscar ecos do filosófico no literário. Em *A morte de Ivan Ilitch* (1997), de Tolstói, o personagem, sem saber exatamente qual é a sua doença, aguarda a seu fim: “Ivan Ilitch via que estava morrendo e desesperava-se. No fundo do coração sabia que estava indo embora e, longe de acostumar-se com a ideia, simplesmente não conseguia entendê-la” (TOLSTÓI, 1997, p. 68). No entanto, a diferença entre as autoras de *Vésperas* e o que ocorre com Ivan Ilitch é que a morte para ele não é aguardada e nem vista como algo bom, como o livramento daquilo que vivera, como bem retrata Byung-Chul:

O fim de jubilo de *A morte de Ivan Ilitch* invoca o fim da morte, entrega-se à *aparência-de-luz* produzida pelo trabalho de luto, que é moralmente impregnada. O Ivan Ilitch moribundo escolhe para si os *heróis amantes*. Esse heroísmo do amor o livra da

decadência da morte. Para esse herói, que não mais teme e treme, o amor se torna a fórmula de cura e de magia que dissipa por um encanto [*wegzaubert*] a morte. Em relação à morte se terá sido, talvez, sempre um feiticeiro, se recitado sempre um feitiço [*Zauberlied*]. O amor que se apresenta como um sentido infinito, imortal, promete o “fim da morte”. O luto se infiltra na moral. Em sua decisividade heroica para o outro, o moribundo Ivan Ilitch triunfa sobre a morte (BYUNG-CHUL, 2020, p.169-170).

Ilitch surge como ponto de fuga para o processo analítico. O personagem lamenta não ter vivido mais e não ter vivido de forma diferente. Assim, o que ocorre com o personagem de Tolstói não é a solução dos problemas vividos, mas uma representação do que afirma Scarre (2009, p. 149, tradução nossa): “morrer pode ser uma experiência dolorosa, assustadora e até horripilante, e é natural recuar diante de experiências desse tipo”<sup>7</sup>.

As considerações anteriores nos mostram que a solidão individual de cada uma das autoras é a mesma vivida por Ilitch. Todavia, no caso das mulheres a solidão era vista de forma diferente, pois estava relacionada com a independência delas: “para algumas a escrita é um meio de afirmar sua vontade de levar uma vida se não estritamente solitária, pelo menos independente” (MINOIS, 2019, p. 306). Em suma, *Vésperas* apropria-se dos elementos anteriores à morte, a seleção *modi operandi* e, no passamento de cada uma delas, percebe-se uma preocupação detalhista com a abordagem. Apesar de haver outras formas curatoriais de trabalhar *Vésperas*, nesse momento dividiremos de acordo com as três abaixo<sup>8</sup>:

- 1- Suicídios – Woolf, Plath e Cesar;
- 2- Doenças – Parker, Mansfield, Lispector e Fitzgerald<sup>9</sup>;
- 3- Idade – Costa e Colette;

<sup>7</sup> Dying, after all, can be painful, frightening, even horrifying experience, and it is natural to recoil from experiences of that sort (SCARRE, 2009, p. 149)

<sup>8</sup> É válido ressaltar que a análise de cada um dos contos será feita pensando em outra forma curatorial: a divisão por idiomas.

<sup>9</sup> Inicialmente pensamos em separar a morte de Zelda Fitzgerald como trágica, entretanto, ao analisar profundamente, entendemos que a morte de Zelda ocorre em decorrência da doença – esquizofrenia – que a impediu de viver em sociedade após um período de sua vida. Apesar de a autora ter morrido por causa do incêndio, ela só estava no local por causa da doença mental desenvolvida (WAGNER-MARTIN, 2018).

A partir dessa dissociação, abordaremos a morte vespéral nessas três perspectivas, mas também relacionada à solidão de cada uma delas.

Segundo Morin (1997, p. 43), “a morte é uma ideia civil”, ou seja, a forma como vemos depende muito do momento histórico vivido pela massa. Ainda segundo o autor, nos períodos de guerra as sociedades se tornam mais duras não só para que resistam, mas para que sejam capazes de vencer: “é nos períodos de guerra que a morte se apaga, que as preocupações desaparecem” (MORIN, 1997, p. 43). Somente com o término desses períodos, ou seja, com a tranquilidade é que o medo do trespasse reaparece. Poderíamos agora ver o trespasse sob sua primeira inferência: a inevitabilidade. Sobre a morte, o “homem comum que, diante da morte dos grandes deste mundo, sabe que seria presunção de sua parte escapar a lei comum” (MORIN, 1997, p. 48), não foge desta, mas encara-a como em um encontro. Retornando à *Vésperas*, todas as autoras tinham a consciência de seu passamento, tendo sido ela procurada ou não. E, na ficcionalização feita, elas a receberam de bom grado não como o fim único, mas como o término de uma etapa.

Dentre as autoras, podemos entender as suicidas como as que encararam a finitude com uma proximidade. Nesse caso, elas foram agentes do próprio morrer. Ao falar ainda do suicídio, podemos entendê-lo, segundo Morin (1997), como uma incapacidade social de lidar com a questão:

Quando o suicídio se manifesta não apenas a sociedade foi incapaz de expulsar a morte, não apenas ela foi incapaz de dar ao indivíduo o gosto da vida, mas também foi vencida, negada; ela não pode fazer mais nada nem a favor nem contra a morte (MORIN, 1997, p. 49).

Durkheim também abordou a questão ao afirmar que “o suicídio é, antes de tudo, o ato de desespero de um homem que não faz mais questão de viver” (DURKHEIM, 2000, p. 13). Relacionando a fala de Morin (1997) ao postulado por Durkheim (2002), vemos que é preciso entender as diferentes motivações que levaram o indivíduo a optar por essa morte, tendo consciência de que cada época e situação específica motivam o ser, de maneira diferente, a suicidar. Durkheim (2000) faz um estudo do tema, mas parece carregar um pouco do



determinismo do século XIX. De toda maneira sua diferenciação e categorização sobre o assunto são importantes para a história da discussão: egoísta, altruísta e anômico. No primeiro – egoísta – o indivíduo deixa de ver sentido em sua própria vida, ou seja, não há mais equilíbrio ou ponto de apoio para a manutenção da existência: “Porque é um ser social mais complexo, o homem só pode se manter em equilíbrio quando encontra pontos de apoio, e é por depender de mais condições que seu equilíbrio moral se perturba também mais facilmente” (DURKHEIM, 2000, p. 268). Já no suicídio altruísta o ser humano se mata por uma causa específica: “o homem está sempre disposto a dar sua vida, em contrapartida ele já não faz caso da vida dos outros” (DURKHEIM, 2000, p. 302). Por fim, no anômico, a pessoa suicida por não ver mais regras ou normalidade social, como no caso das guerras, quedas de regime ou perda do patrimônio:

Toda ruptura de equilíbrio, mesmo que resulte em maior abundância e aumento da vitalidade geral, impele à morte voluntária. Todas as vezes que se produzem graves rearranjos no corpo social, sejam eles devido a um súbito movimento de crescimento ou a um cataclismo inesperado, o homem se mata mais facilmente (DURKHEIM, 2000, p. 311).

Apesar de termos estes estudos de Durkheim (publicados em 1897) como extremamente importantes, ressaltamos que os estudos do autor são anteriores às escritoras suicidas que compõem *Vésperas* e os registros estudados se pautavam em dados anteriores ao século XX e abordavam, majoritariamente, registros masculinos.

Ainda nessa vertente, para Morin (1997), quando a sociedade sobrepõe o indivíduo e este se vê sozinho, o medo da morte desaparece e o ser se deixa morrer. O suicídio, segundo o autor, é a marca do enfraquecimento social e da falta de prazer pela vida que uma sociedade saudável e bem estruturada deve propiciar. O suicídio, como enfraquecimento social, é retratado na literatura há séculos. Em 1872, na obra *Os demônios*, Fiódor Dostoiévski já retratava o autocídio como defesa de um ponto de vista. Virginia Woolf, no início do século XX, amplia esse debate em *Mrs. Dalloway*:

Poderia utilizar as navalhas, mas Rezia, que sempre fazia das suas, as havia guardado. Restava a janela, uma daquelas grandes janelas do hotel de Bloomsbury; o aborrecido,

importuno e melodramático gesto de abrir a janela e arremessar-me na rua. Era a ideia que os outros faziam da tragédia, não ele, nem Rezia (pois Rezia estava com ele). A Holmes e Bradshaw agradavam tais coisas. (Sentou-se no peitoril.) Mas esperaria até o último momento. Não desejava morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos ... Um velho que descia a escada da casa fronteira estacou e ficou a olhar para ele. Holmes já estava na porta – Isto é para você! – gritou-lhe Septimus, e arrojou-se com força, violentamente, sobre a cerca de Mrs. Filmer (WOOLF, 2011, p. 151).

Outras obras, também presentes em *Vésperas*, retratam a falta de compreensão do ser e enxergam a morte como a única saída para viver em paz, ou seja, o suicídio egoísta, como retratado em *A redoma de vidro* de Sylvia Plath, que retoma a primeira tentativa de autocídio da autora por meio da ingestão de remédios:

Então desci até a cozinha. Abri a torneira e enchi um copo grande de água. Peguei o copo e o frasco de pílulas e desci para o porão.

Uma luz fraca e submarina atravessava as fendas das janelas. Havia um vão escuro na parede, atrás do aquecedor a óleo, da altura do meu ombro. Ele avançava até perder-se de vista, sob uma passagem coberta que havia sido adicionada à casa depois do porão ter sido escavado. A passagem acabou construída sobre aquela fenda secreta de piso de terra.

[...]

Inicialmente nada aconteceu, mas quando me aproximei do fim do frasco luzes vermelhas e azuis começaram a piscar diante dos meus olhos. O frasco escapou de meus dedos e eu me deitei.

O silêncio recuou, revelando as pedrinhas, as conchas, todos os destroços decadentes da minha vida. Então, no limite da visão, ele se recompôs e, numa grande onda, me arremessou para o sono (PLATH, 2019, p. 188-189).

Convém sublinhar que, na obra vespéral, enquanto a sociedade enfrentava os problemas relacionados ao suicídio, como o de Plath, outras mortes eram lembradas por seu caráter oneroso. Segundo Sontag (1984), “todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença” (SONTAG, 1984, p. 7) e, assim como a escolha do trespasse pelo suicida, na doença a finitude humana também é aguardada. Retornando à Ivan Ilitch, acompanhamos todo o padecimento do personagem de forma arrebatadora, assim como ocorre com as personagens em *Vésperas* que,

acometidas por doenças, faleceram, como é o caso de Katherine Mansfield, em *Kass*, no passamento em decorrência da tuberculose no início do século XX:

Como se cumprisse um roteiro, Kass direciona a mão para o chá que Bogey lhe estende. 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 seus pulmões ainda inteiros. Kass sabe, simplesmente sabe, que a xícara está se perdendo de seus dedos e sorri, cúmplice, ao ver a louça branca estilhaçar-se em meio a gotas grossas de vermelho que explodem no piso (LUNARDI, 2002, p. 88-89)

Tendo como premissa a morte de Mansfield em nossa discussão retomamos Sontag para a qual “duas doenças foram, intensamente e de modo familiar, sobrecarregadas com ornamentos da metáfora: a tuberculose e o câncer” (SONTAG, 1984, p. 9). Consideradas um “mal não compreendido dentro da medicina” (SONTAG, 1984, p. 7), cada qual em seu período de descoberta, as duas doenças foram retratadas em *Vésperas*: Clarice falece de câncer e Katherine Mansfield de tuberculose, como retratado anteriormente. Deixaremos para abordar mais à frente (no Capítulo 3) a doença de Zelda Fitzgerald, que morreu em um incêndio no sanatório em que estava internada e sedada em decorrência da esquizofrenia e o ataque cardíaco de Dorothy Parker.

Delimitaremos que, no início do século XX, a tuberculose era considerada uma das doenças mais implacáveis. Ainda sem cura, era vista praticamente como uma sentença de morte:

o conhecimento de que se estava com tuberculosas equivalia a ouvir uma sentença de morte – como hoje, na imaginação popular, o câncer equivale a morte –, era comum esconder dos tuberculosos a identidade da sua doença e, depois que eles morriam, ocultá-la de seus filhos (SONTAG, 1984, p. 11).

Em *Vésperas* acompanhamos os últimos momentos de Mansfield, como mostrado no excerto acima, que, assim como os personagens de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, lançado originalmente em 1924, estão internados a espera de uma possível cura:

Fora do corpo de Hans Castorp, e sob os olhos da ciência, o sangue coagulado do seu coração continuava a desempenhar o

seu papel. E raiou a manhã em que o conselheiro, servindo-se de palavras emocionadas, cheias de locuções pitorescas, informou-o do seguinte: não somente numa única cultura, mas também em todas as demais, acabavam de desenvolver-se cocos, e em grandes quantidades. Era difícil dizer se todos eles eram estreptococos, mas agora parecia muito provável que os fenômenos de intoxicação fossem causados por eles, posto que não se podia dizer até que ponto a tuberculose, que indiscutivelmente existira e ainda não se dera por totalmente vencida, havia contribuído para esses fenômenos (MANN, 2016, s.p.).

Hans Castorp, personagem de Mann (2016), ao visitar o primo em um sanatório para pessoas com tuberculose, acaba descobrindo que também possuía a doença. Após a descoberta, a estadia, que tinha previsão inicial de três meses, acaba durando sete anos. A doença de Castorp, a mesma de Mansfield, a tuberculose, ainda não tinha uma cura e não permitia que o doente continuasse a viver em comunidade.

Com o tempo a tuberculose deixou de ser considerada a doença mais letal e foi substituída pelo câncer. Segundo Sontag (1984), enquanto a tuberculose ainda propiciava momentos de alívio e vivacidade, mesmo que intercalado com tosses, escarros e necessidade de ar, o câncer surgiu como uma doença destruidora que, desde o seu início, arrebatava toda a vitalidade e leva à degeneração rápida. Ainda segundo a autora:

Na tuberculose a pessoa é “consumida”, queimada. No câncer, o paciente é “invadido” por células estranhas, as quais se multiplicam, causando atrofia ou bloqueio das funções corporais. [...] A tuberculose é uma doença de tempo; ela acelera, ilumina e espiritualiza a vida. [...] O câncer tem mais propriamente estágios do que um desenvolvimento contínuo. Eventualmente, pode tratar-se de um estágio final (SONTAG, 1984, p.20).

Assim, enquanto a tuberculose, no início do século XX, era implacável, no final do século XX e início de XIX, sem adentrarmos na questão da AIDS, podemos entender o câncer como a doença mais arrebatadora. Desse modo, a comorbidade que passa a gerar um preconceito atual é o câncer e “mesmo que a doença não seja considerada um julgamento na comunidade, ela se torna um julgamento – retroativamente – na medida em que põe em movimento um inexorável colapso da moral e dos costumes” (SONTAG, 1984, p.53). Apesar de

o câncer não ser retratado abertamente na obra vespéral, Lispector, que morreu aos 57 anos em decorrência de câncer no ovário, é rememorada em sua lápide. Ressaltamos que, em 1977, o tratamento da doença ainda estava em fase inicial e a cura ainda era difícil de ser alcançada.

Cabe destacar que muitos acompanharam a morte de outros, seja por meio do suicídio, seja da doença e carregam consigo essa experiência guardada na memória. Segundo Bosi (1994, p. 60), os idosos já “atravessaram um determinado tipo de sociedade, [...] enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem”. Nessa vertente, *Vésperas* ainda nos trouxe outros tipos de trespasse. Colette e Costa faleceram de velhice e deixaram a voz de suas experiências vividas dos contos vesperais.

Além dessas, *Vésperas* nos trouxe Parker, que falecera de um enfarte, e Fitzgerald, que teve seu trespasse em um incêndio no sanatório onde estava internada. Ao contrário das mortes anteriores, Woolf, Plath, Cesar, Mansfield e Clarice tinham conhecimento que a morte era iminente. No entanto, Parker, Colette, Costa e Fitzgerald não sabiam que o trespasse estava tão próximo, a não ser talvez Colette que estava em idade mais avançada e superara a expectativa de vida da época.

Nenhuma das autoras se amedrontou diante da morte, pelo menos esse fato não é relatado explicitamente, muito pelo contrário, dado que a maioria das autoras da obra de Lunardi já havia flertado com ela. Apesar de não ser o tema central da obra, mas a véspera, é inevitável que o passamento seja constantemente rememorado durante a análise dos contos. A finitude humana é, sem dúvida, o que todos nós temos em comum com as autoras de *Vésperas*.

É em diálogo com a véspera (e com a morte), que as discussões do próximo Capítulo irão se desdobrar. Apontando para uma curadoria polifônica do momento que antecede ao trespasse, serão discutidos os percursos teóricos de análise da obra de Adriana Lunardi.

## **CAPÍTULO 2: FICÇÃO, CURADORIA E POLIFONIA: O ATO DE NARRAR EM *VÉSPERAS***

## 2.1 A construção do autor curador e o seu papel na curadoria polifônica

Apesar do termo parecer recente, a figura do curador é antiga. Originada provavelmente no Império Romano, significava “tomador de conta” (GONRING, 2012, p. 46). Naquele momento teve seu início atrelado a um “cuidado” com as necessidades básicas, como transporte, saneamento, entre outros. A associação do termo à arte só ocorreu séculos depois. Segundo Gonring (2012),

o antecessor direto do curador contemporâneo são os especialistas que, até o século XVIII, eram os únicos capazes de aferir a autenticidade das obras negociadas por colecionadores particulares, sendo responsáveis por determinar o seu valor (GONRING apud CUMMINGS & LEWANDOWSKA, 2012, p.46).

A função primordial dos curadores, desde esta época, era organizar as obras, mas, sem um princípio norteador, o importante era saber a raridade de cada uma delas, pois essa condição aumentava o *status*, o valor no mercado e o poder simbólico do dono do artefato e da coleção. Foi no final do século XVIII, com o Iluminismo e o surgimento das primeiras repúblicas, quando muitas coleções foram para domínio público e deram origem aos primeiros museus, que a figura do curador, mais próximo do que conhecemos atualmente, surgiu. Um exemplo foi o Museu Britânico, “aberto em 1759 em Londres. O acervo inaugural dessa instituição proveio do espólio do médico *sir* Hans Sloane: um total de 79.575 artefatos, cedidos à nação pelo rei George II” (GONRING, 2013, p. 47).

Com a rápida ascensão dos curadores, a sua função de responsáveis por medir o valor de obras de arte ligou-se ao fato destes pensarem a exposição não só pelo elemento artístico, mas também de acordo com a sua valorização e observação. As obras passaram a ser restritas a uma parcela da população, a aristocracia, e tiveram um valor mais acadêmico do que estético. Assim, muitas foram encaminhadas aos museus não por seu valor artístico, mas por designação de acadêmicos, principalmente aqueles ligados à História da Arte (GONRING, 2012, p. 49) e que iam atribuindo camadas de valorização do *objeto*.

Somente no século XX, no continente americano, com a criação do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1929, que o processo de exposição das obras de arte, com base em sua classificação curatorial, começou a mudar. Os

museus começaram a se desvincular da tradição europeia e o curador se tornou o responsável não só pela documentação, mas passou a ser colaborador nas exposições abertas ao público (GONRING, 2012, p. 52). Vimos uma mudança no panorama artístico e a valorização de obras que, até então, eram esquecidas, e que foram recuperadas pelos curadores ao redor do mundo.

Na literatura, a quantidade de informação e coletâneas publicadas também propiciou o surgimento de pessoas que se preocupam com a seleção, organização e edição de obras literárias, sejam elas pesquisadores ou autores que objetivam fazer uma releitura de obras passadas. Desse modo, o pressuposto do curador na arte passou a se estender ao literário nos ecos dialógicos das narrativas contemporâneas e na revisitação estilizada dos clássicos.

Assim, enquanto no século XIX e XX o autor ainda produzia suas obras sem ter consciência do que estava sendo escrito em outro país, no século XXI isso mudou completamente. Os escritores, mas também os pesquisadores, antes da criação da internet e da rápida divulgação de resultados, partiam de rastros e resquícios e construíam suas narrativas (e pesquisas) de um quase nada.

Nessa perspectiva de recuperar o outro relembremos o caso de Borges e Mallo e outros que têm ocupado as discussões literárias do século XXI. Assim como Virgílio, Goethe e Pessoa, segundo Milreu (2018, s.p.), “o autor renasce como uma ficção após a chamada morte do autor, defendendo que há alguns escritores que se tornaram personagens fixos, constituindo-se em um objeto de referência arquitextual”. Apesar das constantes disputas, a grande quantidade de obras que retoma Borges não é surpresa, o próprio autor se inseria em alguns dos seus textos como personagem, o que serviu de inspiração para tantos outros. Isso ocorreu na obra de Hamilton Alves que, ao ficcionalizar a figura de Borges no livro *O romance de Borges*, de 2000, apresenta o autor argentino como um juiz e jornalista aposentado, como pontua Milreu (2018):

Observamos que, nas últimas décadas, Borges foi transformado em personagem de romances, contos e peças de teatro, bem como de filmes e histórias em quadrinhos, confirmando a afirmação de Brescia. No entanto, cabe frisar que foi o próprio



escritor que iniciou esse processo ao inserir-se como personagem de alguns de seus contos, autoficcionalizando-se (MILREU, 2018, s.p.).

Sob essa perspectiva, usar um autor falecido no processo criativo da escrita, dialogando com fatos que realmente ocorreram unidos ao processo de escrita não é algo recente, ficando a cargo do leitor, com base no seu horizonte de observação e conhecimento de mundo, dialogar com aquilo que está escrito. Outra obra que retratada o mesmo que aconteceu com Borges foi *As horas* (1998), de Michael Cunningham, que retoma a autora Virginia Woolf que foi ficcionalizada e teve seus últimos momentos retratados, além de uma relação com a obra da autora *Mrs. Dalloway* (1925).

Em perspectiva curatorial, temos, por um lado, a morte do autor e, por outro, seu renascimento como articulador de uma massa caótica de obras, nomes próprios e referências (CAPAVERDE, 2018, s.p.). O autor passa de um papel de organizador para o de personagem, deixando de ser exatamente original e, ao mesmo tempo, reconfigura-se no processo interpretativo do leitor:

A partir das novas perspectivas, pode-se afirmar que o autor renasce, reencontra seu(s) lugar(es) no texto deixando seu papel de criador e passando a figurar como leitor, realizando um trabalho não mais pautado no princípio da originalidade, mas principalmente no da apropriação e no da não criatividade (CAPAVERDE, 2018, s.p.).

Desse modo, o ato de ler determina e multiplica as diversas possibilidades de interpretação de uma obra e a sua leitura demanda muito mais aberturas para a criação. Em *Vésperas* vemos isso acontecer de maneira semelhante, visto que Lunardi, em seu ato criador, usa elementos históricos, paráfrases e retoma a vida das autoras, fazendo com que a noção de originalidade também seja dissolvida, o que é debatido por Villa-Forte (2019):

Escritores citam escritores em suas obras, roubam frases e versos ou criam outras formas de diálogo e geram intertextualidades. Desde sempre, a leitura é doação de sentido por parte do leitor. A literatura é um objeto inacabado que pede a atualização do leitor. Não há leitura que não ressignifique o texto lido. O que acontece é que, com a tecnologia, a virtualidade e a digitalização contemporâneas, o texto – e sua quantidade que aumenta exponencialmente – torna-se cada vez mais

maleável, cada vez mais deslocável, editável, transmissível, mais disponível às imprevisibilidades da recepção (VILLA-FORTE, 2019, p. 36).

No texto lunardiano essa inacabada literatura retorna a todo momento. A marca da contemporaneidade, uma vez que o imediatismo virtual permite essa rápida busca, fica evidenciado desde o primeiro conto – *Ginny* – sobre Woolf. No conto encontramos o último relato da autora em vida, e neste a mescla entre o que pode ter acontecido e o ficcional ficam evidentes (assim como em *As horas*, abordado anteriormente). Lunardi faz uma releitura do que se sabe sobre a vida de Virginia Woolf, de sua obra, e, por meio da pluralidade de possibilidades, recria a morte da autora:

Virginia procura apoio no pé livre, mas deposita nele mais esperança do que devia. Em vez de encontrar terra firme para recomeçar, perde-se no declive acentuado do terreno e desliza como se patinasse em uma pista de gelo. O escorregão é rápido, o sapato ainda preso no lodo a detém, chama-a de volta, torce-lhe a perna, obriga-a a ficar, e Virginia tomba, desta vez de costas para o chão. A pedra, servindo de âncora, mantém seu corpo preso à cintura. Poderia deixar-se afogar agora, na água imunda que mal passaria dos joelhos se ela estivesse em pé (LUNARDI, 2002. p. 17).

Portanto, vemos em *Vésperas* diversas vozes (polifonia), não só as da autora, mas também dos textos com os quais a obra dialoga, as influências e as escolhas de Adriana Lunardi (curadoria). Essa questão retoma Bakhtin para o qual:

A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, no qual é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma de seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico: a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências do herói) em objetos nem faz dessas definições acabadas à revelia. Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equipotentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos, mais precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica *inconclusibilidade* (BAKHTIN, 2018b, p. 77).

O autor, na prosa polifônica, não renuncia seu lugar no texto, mas aprofunda-o ao reconstruir a consciência dos outros (BAKHTIN, 2018b).

Portanto, é na relação com esse outro, no cuidado com as inter-relações no interior da obra que a construção do ato de narrar ocorre e a voz do autor-curador expande-se.

Nessa perspectiva de expansão, segundo Villa-Forte, “a literatura sempre se serviu de “pedaços” diretos ou indiretos de outros textos ou da própria realidade para além dos livros, por assim dizer, para se constituir” (VILLA-FORTE, 2019, p. 41), ressaltando essa expansão do texto. Voltando alguns séculos, podemos tomar como exemplos as narrativas fantásticas, mais precisamente os contos de fada, que nada mais eram do que narrativas orais que foram compiladas e divulgadas por autores da época como Hans Christian Andersen e os Irmãos Grimm, e que continuam a ser retomadas e relidas na literatura e no cinema. Retomemos a obra *A vendedora de Fósforos* (2011)<sup>10</sup>, escrita por Adriana Lunardi em 2011, que resgata *A pequena vendedora de fósforos*, de Andersen, publicada em 1845. Ao usar o fósforo como elemento constitutivo do processo de cura de duas irmãs que vão se encontrar após a tentativa de suicídio de uma delas, a escritora catarinense estabelece essa força dialógica ao se valer de elementos intertextuais explícitos, promovendo a releitura de Andersen para o leitor contemporâneo.

No caso da obra de Lunardi, a retomada intertextual se dá pela relação com o fósforo riscado diversas vezes, com o intuito de fugir das situações ruins e acender as boas. A situação se desdobra em um processo dialógico que retoma a personagem do conto de Andersen que acende incessantemente o fósforo com o intuito de ver a avó falecida. Curatorialmente falando, Lunardi faz a escolha de usar o fósforo e o fogo, dentre tantos outros elementos possíveis, e dialogicamente criar uma situação semelhante à da criança que risca o fósforo: uma das irmãs coloca fogo em um local.

Em *Vésperas*, a curadoria polifônica é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para a condição autoral, para a travessia de vidas

---

<sup>10</sup> Na obra *A Vendedora de Fósforos*, de 2011, Lunardi faz um jogo intertextual rememorando o conto *A pequena vendedora de fósforos* (1845) de Hans Christian Andersen. Na obra em questão, Lunardi conta a história de duas irmãs que, em cruzamentos memorialísticos entre o passado e o presente vivo, se recontam e contam a vida das duas até o momento em que elas vão se encontrar após a tentativa de suicídio de uma delas que, de maneira semelhante a personagem de Andersen, acende vários fósforos e rememora os momentos felizes com os avós.

de pessoas que escreveram. Fora desse apelo da alteridade ela reforça sua existência e investiga com profundidade a alma humana. Mais especificamente a alma feminina analisada pelo viés biobibliográfico.

O cuidado com a memória e a ficcionalização de fatos históricos nos levam a repensar o que é, de fato, feito em *Vésperas*. Constatamos, inicialmente, que o trabalho de Lunardi em retratar os últimos momentos da vida (ou, em alguns o pós-morte) das autoras é evidente. Há traços factíveis e ficcionais que permeiam o texto, todavia há diferenças entre os contos que impedem que estes sejam classificados em uma única teoria no universo da literatura comparada. Por isso, analisar o processo de escrita lunardiano se torna tão necessário, bem como o arranjo na curadoria polifônica: teoria que desenvolvemos nesta tese a partir do literário e que soluciona as questões levantadas.

A apropriação curatorial, termo que define o uso de algo produzido anteriormente por outro, tem se tornado cada vez mais comum e se mostra como uma forma não só de fazer literatura, mas também de tornar acessível determinado autor ou obra ao público leitor, levando-o a buscar as fontes posteriormente, conforme aponta Villa-Forte:

Entendemos apropriação, aqui, basicamente, como ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura. [...] A apropriação pode se dar por meio de diversas táticas. [...] Essas práticas são marcas intensas das últimas décadas, mas é claro que faz tempo que artistas utilizam matérias não produzidas por eles mesmos para fazer delas obras deles (VILLA-FORTE, 2019, p. 20).

A última instância do trabalho curatorial, a apropriação do que foi produzido por outro, como postula Villa-Forte (2019), gera sempre uma preocupação constante com o ato de narrar. Obras citadas, intuídas e referências feitas pelo curador-autor ou curador-romancista levam à essa consciência da construção da obra. Segundo Villa-Forte, a “citação vem para ilustrar uma ideia. Ela é o texto, ela é a ideia” (2019, p. 27), o que, em conjunto, mostra o trabalho da curadoria polifônica. Assim, de forma semelhante ao trabalho do curador na arte, na literatura esse autor-curador também se preocupa com a organização da fatura final do que é editado. Apesar de poder

ser definido como um “autor que produz um objeto de escrita, mas um objeto cujo conteúdo não foi escrito originalmente por ele” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27), o trabalho da curadoria polifônica reivindica uma apropriação, visto que reorganiza a narrativa e insere fatos, como é desenvolvido por Azevedo e Capaverde (2018):

o trabalho do curador tem reivindicado assinatura própria que assume protagonismo para propor uma renovação na forma de organizar uma narrativa que reinventa não só o artista, mas o modo de olhar sua obra de arte e de reposicioná-la em relação à história da arte: “o ato criativo tornou-se o ato de selecionar”. (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018, s.p.).

Desse modo, para pensar *Vésperas* com um trabalho curatorial é preciso compreender que “a autoria e as relações intertextuais são alguns dos debates metaficcionalis que são lidos e reescritos pelos autores contemporâneos” (CAPAVERDE, 2018, s.p.). Com base nessa relação entre apropriação e a organização de fatos (curadoria), que, intertextualmente, retoma a voz de um outro (dialogismo), ressaltamos que *Vésperas* nos traz um trabalho curatorial polifônico particular em cada um dos contos, mas que propicia a análise de todos os contos vesperais.

Entendamos, por exemplo, esse trabalho curatorial realizado no conto *Flapper*, que retoma Zelda Fitzgerald. Zelda está internada no sanatório, no seu último dia de vida, onde morre em um incêndio, porque encontra-se amarrada e dopada no momento da tragédia: “[...] tenta 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.” (LUNARDI, 2002, p. 102). Em perspectiva curatorial, *Flapper* revisita a vida e a obra da autora, principalmente *Essa valsa é minha*, obra publicada em 1932. A partir dessas escolhas que dialogam no conto, várias vozes (polifônicas) surgem: a relação com a dança, a doença, o marido, a filha.

Se consideramos que os trabalhos feitos em relação ao levantamento de dados e obras são os basilares para a construção da narrativa de releitura, constatamos a demanda de cuidado e de preparação. Entretanto, mesmo que o leitor não resgate o que foi apropriado na obra revisitada, não há impedimento

na fruição do texto, embora aquele que consiga resgatar amplie seu horizonte de leitura. A função criativa do leitor propicia, então, a leitura do conto de Lunardi, mesmo com o desconhecimento da vida de Fitzgerald, por exemplo. A curadoria polifônica, porém, é um convite à pesquisa: autora e leitores também podem aprofundar as camadas em palimpsestos dialógicos.

Esse ponto de vista ressaltado nos leva a indagar se os fatos em *Vésperas* podem ser comprovados ou não. No conto *Kass*, sabemos que Katherine Mansfield sofria de tuberculose e após anos entre uma clínica e outra decidiu, com o agravamento da doença, se retirar para tratamento no Instituto Gurdjieff. Na leitura, enquanto leitores de Mansfield, vemos a similaridade entre vida e obra, mas aqueles que lerem o conto de Lunardi sem um conhecimento maior da escritora inglesa, também encontrarão sentido na narrativa:

Kass obedece. Deixa-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 em Fontainebleau, pedaço do Tibete 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).

Assim, não conhecer as obras com as quais o conto vespéral dialoga (curadoria) e as vozes que surgem com essa apropriação (polifonia), não traz prejuízo ao leitor. A similaridade dos fatos em cada um dos contos, atrelada ao caráter ficcional inserido na obra, faz com que o leitor entenda, independentemente do seu repertório, e promova novas descobertas. Montar e remontar histórias baseadas ou não em fatos promove novas interpretações acerca do mundo a nossa volta (VILLA-FORTE, 2019). Com isso, há, em *Vésperas*, uma remontagem dos fatos com base naquilo que se sabe da vida de cada uma delas (curadoria), mostrando que uma obra recriadora pode dizer mais coisas em relação ao que já fora dito (polifonia). Como afirma Villa-Forte (2019):

Não releituras no sentido de novas interpretações a partir dos textos originais como apresentados por seus autores, mas uma espécie de busca de novas descobertas a partir da desmontagem e da remontagem, como se os poetas

contemporâneos se perguntassem o que mais aqueles poemas podem dizer para além do que já disseram até então (VILLA-FORTE, 2019, p. 35).

Com base nessa questão, podemos ressaltar a função do “autor-criador”, trabalhada por Mikhail Bakhtin (2018a). Para Capaverde (2018, s.p.), é preciso ficar atento em relação a “recorrente confusão entre autor-criador e autor-pessoa, sendo o autor-criador elemento da obra e o autor-pessoa elemento do acontecimento ético e social da vida”. Em *Vésperas* vemos essa mistura em decorrência das personagens serem autoras de si próprias. Há, em Lunardi, a autora criativa que alimenta curatorialmente as lacunas dos últimos momentos, e há as demais autoras que servem como fonte para a construção da narrativa, pois, ao mesmo tempo em que se insere como autora, realiza o trabalho de seleção daquilo que será usado em cada conto, ou seja, a curadoria polifônica feita pela autora e a sua não anulação ou apagamento das vozes e, respectivamente da sua, pois esta continua no texto, fazem movimentar-se como uma espécie arte “arranjada”. Segundo Bakhtin (2018a), o cuidado no debate entre autor-criador e autor-pessoa deve ficar:

na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem; daí resultam a incompreensão e a deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas – da personalidade ética, biográfica do autor, por um lado, e a incompreensão do conjunto da obra e da personagem por outro (BAKHTIN, 2018a, p. 9).

Com todas essas questões, torna-se necessário dissociar autor e curador no contexto histórico, todavia esse agenciamento só é possível quando falamos sobre a autocuradoria ou escrita de si (MORAES, 2018). Segundo Barthes “nossa fala (principalmente em público) é imediatamente teatral, busca os seus torneios (no sentido estilístico e lúdico do termo) em todo um conjunto de códigos culturais e oratórios” (BARTHES, 2004, p. 2). Para Bakhtin (2018a), a prosa estiliza esse teatral, dando a impressão de língua e atualidade vivas na literatura.

Em suma, podemos ver que o trabalho curatorial está inserido nas nossas vidas como um todo e precisamos dele. Segundo Villa-Forte (2019, p.42), “nos tornamos curadores ou recorremos a guias, ferramentas, manuais ou clubes”. Na qualidade de leitores, nós nos inscrevemos em um mundo desconhecido e

incompreensível, dividimos com o autor, na sua presença-ausente dialógica, a inscrição em um mundo inteiramente novo (CAPAVERDE, 2018). Portanto, o que vemos ocorrer em *Vésperas* é um cuidado com o texto – no trabalho de seleção, corte e compilação – trazendo ao leitor algo novo e único na sua construção ficcional. Na verdade, constatamos uma expansão da literatura, fazendo com que o limite entre os diálogos enforme um campo expandido:

A literatura no campo expandido supõe o esmaecimento das fronteiras de sua especificidade na direção do diálogo com outras artes, material e procedimentalmente, com seus arredores, com a vida. Enquanto a apropriação coloca em xeque o próprio valor atribuído a uma forma artística (AZEVEDO, 2018, s.p.).

Este trecho dialoga com Garramuño (2014), para a qual essa expansão faz com que exploda “a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade” (GARRAMUÑO, 2014, p.88), visto que esse limiar se torna tênue. Sendo assim, precisamos rememorar as semelhanças e diferenças, considerando *Vésperas* como uma obra ficcional de caráter curatorial. Há, em Lunardi, a depender de cada conto, o trabalho meticulosamente arranjado com o intuito de recortar e colar os fatos, ligando-os à narrativa de forma amalgamada.

Essa questão justifica a necessidade de mais de uma teoria (polifonia e curadoria) para o bom entendimento do texto como um todo, e, ao mesmo tempo, a leitura cuidadosa das pistas dialógicas deixadas pelas narrativas. O trabalho de curadoria minuciosamente feito acerca de cada detalhe dá origem a um conto novo, com personagens de outros tempos, ou seja, seres de carne e osso que reverberam como seres antigos na escrita do contemporâneo. Vale ainda ressaltar que desconsiderar uma teoria aqui não faz dela irrelevante nos estudos de literatura comparada. Sendo assim, é preciso ter consciência de que a teoria desenvolvida nesta tese é, na verdade, um trabalho original e inteiramente novo, visto que soluciona problemas ao mesmo tempo em que usa teorias consolidadas nos estudos comparados quando falamos da ficcionalização de obras que têm como premissa outras existentes.



## 2.2 Polifonia e marcas biobibliográficas: a construção dialógica lunardiana

O ato de narrar na contemporaneidade está intimamente ligado a questões anteriores à época e elementos do tempo de cada autor. Narrar o fim ou os últimos instantes de outras pessoas não é algo incomum, assim como também não o é a narrativa do próprio fim, por exemplo *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Ambas as situações já foram retratadas na literatura mundial e esse jogo com a temática da morte, através de outras histórias, é recorrente. Isso fica explícito em obras como *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo, escrito em 1829, e *A morte de Ivan Ilitch*, publicado em 1896 por Leon Tolstoi, pois ambas retomam a temática sob diferentes perspectivas.

No primeiro livro, vemos a discussão sobre a questão da pena de morte em uma França vitoriana, onde as condenações acontecem com um ar de espetáculo e o culpado nem sempre é, de fato, o responsável pelo crime. Acompanhamos o último dia do protagonista ainda na esperança de que o perdão seja concedido, ou seja, acompanhamos os últimos momentos de um condenado com expectativa de salvação:

Há cinco semanas, que vivo com este pensamento, sempre só com ele, sempre gelado pela sua presença, sempre curvado sob o seu peso! Em outros tempos, — porque me parece que anos e não semanas se têm passado, — eu era um homem, como qualquer outro. Cada dia, cada hora, cada minuto tinha a sua ideia. O meu espírito jovem e rico estava cheio de fantasia. Divertia-se a desenrolar ante meus olhos uns depois dos outros, sem ordem, nem fim, adornando-os de inesgotáveis arabescos, este rude e fraco estofo da vida. Ora eram donzelas, esplêndidas capas de bispos, batalhas ganhas, teatros cheios de ruído e de luz, ora novas donzelas e sombrios passeios durante a noite sob as copas dos castanheiros. Na minha imaginação vivia uma eterna festa. Eu podia pensar no que queria, era livre (HUGO, 2012, s.p.).

Já na segunda obra, vemos a ascensão de Ivan Ilitch como juiz, mas o foco recai no seu padecimento e morte em uma Rússia do século XIX ainda sem recursos médicos avançados. O casamento insensível por conveniência e a conquista de um cargo tão almejado se tornam insignificantes quando Ilitch

começa a se sentir mal. Acompanhamos as idas ao médico e os cochichos na casa em decorrência do estado lastimável alcançado devido ao avanço da doença:

Não existirei mais e então o que virá? Não haverá nada. Onde estarei quando não existir mais? Será isso morrer? Não. Eu não vou aceitar isso!” Levantou-se e tentou acender a vela com as mãos trêmulas. Deixou cair vela e castiçal no chão e atirou-se outra vez à cama. “De que adianta? Que diferença faz?”, perguntava-se fixando, com olhos arregalados, a escuridão. “Morte, sim, morte. E nenhum deles entende, ou quer entender. E não sente pena nenhuma de mim. Estão todos se divertindo.” (Podia ouvir, mesmo com a porta fechada, distante, a cadência de uma música e seu acompanhamento.) “Eles não se importam. No entanto eles também vão morrer. Idiotas! A diferença é que acontecerá um pouquinho mais cedo para mim e um pouquinho mais tarde para eles. Só isso. Mas a vez deles vai chegar. Agora, porém, estão se divertindo. Insensíveis! (TOLSTOI, 1997, p. 65-66).

Apesar das diferenças, o que as obras possuem em comum com *Vésperas*, além do recorrente tema da morte, é essa concentração nos últimos momentos de “personagens”. Um livro mais recente que realiza uma construção similar, numa espécie de curadoria polifônica próxima de Lunardi é *Mortes Imaginárias* de Michel Schneider (2003; 2005), coletânea de ensaios publicada em 2003. Neste, Schneider também traz vários pensadores ocidentais, dentre eles uma das autoras lunardianas, Dorothy Parker:

Dottie assistia a uma novela na televisão com o cachorrinho Troy, que ainda dormia em seus joelhos, quando seu semblante adquiriu um ar de enorme e estranho espanto: vida de dentro, uma palidez de outro mundo o ilumina. É um sonho, certamente, um sonho; ela foi se juntar a seus eternos sonhos de princesa (SCHNEIDER, 2003; 2005, p. 261).

Assim como Lunardi:

Tudo parece voltar à paz. Troy espera. As vozes joviais povoam a tela, alegres como em dia de comemoração. De olhos fechados, Dottie parece aborrecida com a festa. A sonolência volta a aturdir Troy. Ele se deita sobre o colo de onde saiu, mas

não sente mais o ir e vir que o ninava até o sono (LUNARDI, 2002, p. 39)<sup>11</sup>.

Portanto, o ato de narrar tanto a vida quanto a obra de grandes autores da literatura mundial, ou narrar a vida de outrem como se esse fosse o seu último dia não é algo recente e nem incomum. No constructo de *Vésperas*, constatamos, como falamos até o momento, que muitas vozes permeiam os textos: memórias autorais, imagens de personagens, rastos editoriais e biobibliográficos. É nesse encontro com o outro (outras obras, personagens, ideólogos, vivências) que facultamos determinada teoria e não forçamos nosso objeto a uma teórica monológica. O que queremos evidenciar aqui é o caráter polifônico e dialógico da obra literária, mas sem invalidar teorias que se encaixam e se complementam.

Nessa lógica, em perspectiva polifônica, Lunardi se torna uma *organizadora* de diversos fatos memorialísticos e ficcionais em narrativas criativas (curadora). Pode-se dizer, então, que a pluralidade, tão ressaltada por Bakhtin ao analisar Dostoiévski, também pode ser vista no texto em análise. Essa consonância se dá pela autoconsciência da voz autoral e pelos ecos dialógicos decorrentes das autoras-personagens dos contos. Segundo Paulo Bezerra, o autor participa do diálogo no interior da obra e seu papel ultrapassa apenas o de organizador do texto. A personagem, por sua vez, existe e o autor é aquele que a encontra num ambiente multiplanar:

Em Dostoiévski, cujo universo é plural, a representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas evasivas deixadas por seus interlocutores, não se objetificam, isto é, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance (BEZERRA in BAKTIN, 2018, p. X).

---

<sup>11</sup> A citação será retomada e amplamente discutida no Capítulo 3.

Assim, esta força ideológica possui a sua autonomia e independência em relação ao autor da obra. Segundo Walter Benjamin (2012), esse ato de narrar está intimamente ligado à experiência, desse modo podemos ver a narrativa da morte como uma coletânea de fatos e relatos das vésperas do trespasse de alguém, baseado nas experiências de quem escreve. Apesar de ficcionalizada, a forma como o morto é encontrado ou perícias realizadas nos dizem muito sobre os últimos momentos, sendo essa experiência necessária para compreendermos *Vésperas*:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Apesar de aparentar ser algo funesto, entender a construção da morte em obras que retomam outras e se enlaçam em enredos muitas vezes vistos como únicos, recuperam questões primordiais para o entendimento de *Vésperas*, sendo a principal delas a curadoria polifônica. Os contos nos trazem muito mais nesse conjunto de arranjos ficcionais, o diálogo constante não só com a vida das autoras tema, mas também com a obra delas, faz com que Lunardi torne “sua a linguagem” (SCHNEIDER, 2005, p. 45). Sendo assim, o trabalho de curadoria se baseia no recorte, montagem e remontagem de fatos que ocorreram ou não e tem nas suas lacunas o preenchimento com a voz autoral e de personagens ideológicas (como coloca Bakhtin).

Essa voz narradora em *Vésperas* não morre, mas se torna a linha que costura os enlaces de cada texto, e é responsável pela compreensão de cada detalhe, como fora ressaltado em outros momentos. Desse modo, Lunardi é a responsável por nos apresentar uma escrita na qual leremos o outro (KRISTEVA, 2005) e esse outro é sempre aquele que estabelece alteridade (BAKHTIN, 2018a).

Desse modo, movimentamos questões inerente à análise do livro central da Tese. Ao retomarmos Kristeva (2005, p. 68), em um de seus excertos mais citados: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é

absorção e transformação de um outro texto” – passamos a entender que uma obra só se constrói nas camadas das leituras. Assim, as lacunas deixadas pelas autoras-personagens no texto lunardiano são preenchidas com outros textos – vida e obra – e culminam com o que vemos como produto de *Vésperas*. Nessa ordem de considerações lacunares, a intertextualidade se torna o conceito mais recente e para entendê-la é preciso compreendermos o dialogismo e como as vozes em *Vésperas* são apreendidas e construídas no que denominamos curadoria polifônica.

No que diz respeito às críticas da intertextualidade enquanto termo que provém do pensamento bakhtiniano, Bezerra (BAKHTIN, 2018b, p. XIII), no prefácio do livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, afirma que Kristeva confunde “a palavra (conceito-chave da teoria do dialogismo) com texto”. O que, de fato, afirmara Bakhtin (2018b) é que a relação dialógica pode ocorrer tanto entre textos quanto entre enunciados e a “linguagem só se vive na comunicação dialógica daquelas que a usam” (BAKHTIN, 2018b, p. 209). Nesse processo de comunicação há uma espécie de autor, conhecido ou não, e, na obra, a criatividade do discurso fica dialogicamente determinada em toda enunciação:

O autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter *dialógico* especial. Uma coisa é o ativismo (*aktivnost*) em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e forma ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo *em relação à consciência viva e isônoma do outro*. Esse ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, discorda etc., ou seja, esse ativismo dialógico não é menos ativo que o ativismo que conclui, coisifica, explica por via casual, torna inanimada e abafa a voz do outro com argumentos desprovidos de sentido (BAKHTIN, 2018b, p. 320).

Assim, a prosa ou o diálogo representam “a vida em autodesenvolvimento” (BAKHTIN, 2018b, p. 321), enquanto rememoração ou retomada. Nesse viés, ignorar a existência de textos anteriores na construção da literatura atualmente seria o mesmo que ignorar toda a teoria da evolução e regressar à geração espontânea. Nessa linha de pensamento, segundo Benjamin:

O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação (BENJAMIN, 2012, p. 219).

Sob esse viés, podemos afirmar que o excesso de explicações não impede as interpretações do leitor, mas amplia as múltiplas visões e interpretações que podem ser suscitadas na leitura. Dessa maneira, Lunardi escolheu aquelas que foram importantes para a sua formação e que permitiram a informação do livro. Fazendo algo novo ela também se integra à uma tradição longa e todas habitam essa curadoria polifônica específica, como fica registrado em entrevista à Machado e publicada na revista *Revue étudiante des expressions lusophones*. Lunardi afirma que tudo começou com Fitzgerald, ao ser indagada: “Os temas da morte e da intertextualidade atravessam toda a sua obra. A abordagem dessas temáticas é proposital?”:

Eu estava lendo uma biografia do Scott Fitzgerald e descobri o modo como a Zelda [Fitzgerald] tinha morrido. Eu a conhecia como autora, mas não sabia da vida dela. E esse dado foi tão chocante, tão marcante, que eu resolvi que tinha que fazer alguma coisa com aquilo: talvez um conto, sobre esse último momento da vida dela, imaginando a situação que eu havia lido, descrita sem detalhes, numa biografia. Foi o primeiro conto do livro. Após terminá-lo, continuei com essa reflexão, perguntando a mim mesma se eu já tinha me dado conta de quantas autoras de quem eu sou leitora morreram de maneira mais ou menos trágica. Aí eu descobri que eu tinha que fazer um livro narrando o final da vida dessas autoras. E como a ideia era escrever sobre os instantes anteriores às mortes, eu escrevi vários contos (LUNARDI, 2016, p. 22).

Portanto, apesar de haver uma estrutura predeterminada que selecionou, agrupou e relacionou os fatos de cada conto, ao leitor é permitida a retomada na memória e a realização das inferências, com base nas experiências de cada um. Inferimos, por conseguinte, que o escutar e aprender, na antiguidade e na contemporaneidade, são vistos de formas diferentes. Atualmente, na cultura da apropriação e da absorção do que veio antes (BLOOM, 1991), a originalidade, se torna cada vez mais difícil.

Nesse processo, polifonia e os múltiplos diálogos postulados por Bakhtin (2018b) entendem a escrita como um processo de comunicabilidade, ou seja, a troca de signo no processo de comunicação é inteiramente dialógica. Só podemos nos colocar no mundo como leitores de outros em um processo de internalização que culminará em diálogos, posicionamentos e discussões e é isso que nos faz interlocutores e agentes da nossa língua.

No romance polifônico, a dialogicidade se encontra no todo, ou seja, na interação das consciências e cada uma delas é uma instância e cada personagem um ideólogo (BAKHTIN, 2018b). No drama da personagem (e do seu discurso), o texto pode ser monológico por ser um fragmento, mas passa a dialógico quando há diálogos com elementos externos ao texto. Em Dostoiévski, conforme Bakhtin (2018b),

o problema não gira em torno da forma dialógica comum de desdobramento da matéria nos limites de sua concepção monológica no fundo sólido de um material uno; o problema gira em torno da última dialogicidade do último todo. Já dissemos que, nesse sentido, o todo dramático é monológico; o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra (BAKHTIN, 2018b, p. 18-19).

Em perspectiva bakhtiniana, a polifonia consiste, então, na interação de várias consciências que surgem no indivíduo e se unem construindo um discurso polifônico. Na busca pela palavra do outro, de maneira análoga, vemos em *Vésperas* a combinação de diversas visões de mundo que resultam no polifônico. Woolf, Parker, Mansfield e todas as outras autoras nos apresentam que:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade (BAKHTIN, 2018b, p. 23).

Segundo Bakhtin (2018b), para que haja uma construção dialógica no campo concreto e lógico, é necessário que haja um autor que realize um

discurso. Isso não significa que este seja o único criador do que está sendo feito, pois o trabalho narrativo passa a ser algo contínuo entre o autor e as personagens, integrando ainda o leitor e as forças editoriais e históricas. Temos em *Vésperas* a construção narrativa de acordo com pessoas, autoras que existiram, além da utilização de personagens e vozes (líricas) presentes nas obras das nove autoras. Assim, as personagens retomam a vida das autoras ficcionalizadas e o enlace feito em relação as obras se torna mais enraizado.

Vale ressaltar a própria fala de Adriana Lunardi à Maria Clara Machado ao ser indagada sobre a questão das influências literárias em seus textos:

É um tipo de experiência que a gente absorve como as experiências vividas. As experiências lidas e as vividas, talvez tenha um limite de idade, mas o que eu li durante a infância ou adolescência são memórias minhas, não são memórias externas, histórias de livros, são memórias minhas (LUNARDI, 2016, p. 24).

Todo recorte ou citação passa, então, a ser proveniente de uma leitura feita pelo autor com o objetivo final de elaborar uma estratégia pessoal em um recorte e remontagem de fatos – justamente aquilo que estamos chamando de curadoria polifônica. Segundo Reyes (1984, p. 102-103, tradução nossa), “o autor e suas experiências originais são deixadas de fora do texto em que ele as recria”<sup>12</sup>, desse modo as experiências do autor são desconsideradas no texto, mas elas são fundamentais, como leituras, para a construção da obra. Relembremos o fato de que Lunardi escolhera as cinco primeiras autoras com base em seus gostos, como afirmado abaixo:

Primeiro eu tinha cinco autoras das quais eu queria tratar e era inescapável: Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Clarice e a Zelda. Essas autoras todas são do século XX, então há uma proximidade histórica que as torna ainda vivas no imaginário da minha geração (LUNARDI, 2016, p. 24).

Nessa vertente do autor, segundo Reyes (1984), o discurso literário possui um narrador sujeito da enunciação, não sendo este necessariamente o autor que reproduz e que cita muitas vozes. Ainda sob a perspectiva de Reyes

---

<sup>12</sup> “el autor y sus experiencias originales quedan fuera del texto en el que las recrea (REYES, 1984, p. 102-103),



(1984), esse misto de falantes que atravessam o texto e as falas reproduzidas por diversos possíveis narradores culminam em uma confusão se o que foi relatado aconteceu ou foi simplesmente criado pelo narrador. Isso se deve não só aos cruzamentos feitos na obra, mas também ao fato de que é preciso verificar o que é memória e o que é ficção em cada texto analisado. No caso de *Vésperas*, podemos entender o pensamento de Reyes (1984) sob a luz da imaginação criadora de Lunardi: há uma valorização que explora cada um dos elementos ao mesmo tempo em que funde informações inteiramente novas.

Nessa conjuntura, Samoyault (2008, p.16) afirma que “a palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados”. Compreendemos, nesse aspecto, que o texto se vale de inferências e referencialidades que culminaram no produto: a ficção.

Segundo Reyes (1984), no discurso há uma “presença onipresente do autor”, que dificilmente se reduz a uma única voz: “Entre os falantes do discurso literário há uma presença inegável e, porém, difícil de reduzir a um momento, a uma voz, a um discurso: a presença ubíqua do autor”<sup>13</sup> (REYES, 1984, p. 102, tradução nossa). Entendemos, então, que é impossível restringir o texto a uma única definição, ou melhor, a uma única referência, memória ou voz.

Esta formulação, dialógica e intertextual, a partir de movimentos internos que passaram pelo crivo do autor (e da nossa autora) tem, em alguns contextos, uma força textual. No constructo da obra, o autor ainda é o responsável pelo processo de citação, pela imitação e transformação de textos em outros, como o uso das obras das autoras que vemos em *Vésperas*. Essa preocupação do autor, segundo Genette (1989), ocorre em virtude dos textos literários dependerem de outros que foram escritos anteriormente, assim, “Chamo, portanto, de hipertexto qualquer texto derivado de um texto anterior por transformação simples ou chamaremos de imitação por transformação direta”<sup>14</sup> (GENETTE, 1989, p. 17, tradução nossa). Dessa forma, os contos de *Vésperas*

---

<sup>13</sup> Entre los hablantes del discurso literario hay una presencia innegable y, sin embargo, difícil reducir a un momento, a una voz, a un discurso: la presencia ubicua del autor” (REYES, 1984, p. 102).

<sup>14</sup> Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simples [...] o por transformación indirecta, diremos imitación (GENETTE, 1989, p. 17).

retomam fatos ocorridos no passado e, por meio do dialogismo e da intertextualidade, na curadoria polifônica, tomam outro sentido.

Portanto, os eixos que se cruzam no diálogo ressaltam algo maior. No texto há um cruzamento de vozes dialógicas que não podem ser determinadas, mas que designam a escrita como autonomia de vozes – levando ao dialogismo bakhtinano. Há uma distinção entre o sujeito da narrativa e o outro, fazendo com que o autor, o sujeito, se posicione no processo de referenciação feito no decorrer do processo de construção da narrativa ficcional.

Assim, de maneira semelhante ao romance polifônico de Dostoiévski, Lunardi cria contos polifônicos. Com isso, o ato de narrar e a construção do texto ficcional estão interligados. Todavia, para tal encaminhamento é preciso um entendimento daquilo que fora ressaltado por Bakhtin (2018) no que concerne à concepção de diálogo e de dialogismo. Nessa lógica, uma escrita nova não suprime ou substitui velhas criações, mas no rearranjo da curadoria polifônica, pensando com obras do século XXI, um imenso círculo de gêneros artístico se manifesta. Se a polifonia permeia toda a obra lunardiana, não só *Vésperas*, visto que preenche as lacunas deixadas com o texto ficcional, ela proporciona um entendimento das experiências no ato de narrar ao longo da história literária. Sob tal ótica, o ato de narrar, na contemporaneidade, não pode estar desligado das questões levantadas pela curadoria polifônica e devem ser analisadas por esse ângulo de visão.

Em suma, podemos entender que Adriana Lunardi realiza, então, em *Vésperas*, uma curadoria com o trabalho de montar, remontar fatos, situações e obras. Vemos um diálogo não só naquilo que é texto, mas fora dele como prosa que apreende a língua viva. Na rememoração e na criação artística do conto, vidas e obras culminam em um texto inteiramente novo, povoado de outros textos e que dialoga com escritoras mulheres revolucionárias.

**CAPÍTULO 3:**  
**REVERBERAÇÕES DA MORTE E MULHERES DE VÉSPERAS**

## REVERBERAÇÕES DA MORTE E MULHERES DE VÉSPERAS

Partindo da curadoria polifônica, faremos a análise dos nove contos de *Vésperas*. Intentamos realizar o processo comparativista tendo como pressuposto as obras das autoras personagens, os elementos intertextuais, além de referenciais que cada conto vespéral oferece dialogicamente. Na prática, serão tratados os modos de escrever sobre o morrer pelas autoras e por Adriana Lunardi.

No processo curatorial polifônico buscaremos a montagem e remontagem dos contos. Em perspectiva polifônica, mostraremos que os elementos artísticos usados foram escolhidos curatorialmente com o objetivo de atingir o desenho final almejado em cada um dos contos de *Vésperas*. Do ponto de vista literário essa seleção fez com o que o conjunto de textos tivessem várias vozes e se tornassem amplamente polifônicos.

Essa junção de minúcias histórico-biobibliográficas ocorre em situações que antecedem a hora da morte de cada uma das autoras. Trabalharemos, então, com a condição existencial das vozes ficcionais que nascem das autoras/personagens em estilizações que articulam o limiar curatorial com a escrita de morte.

Em diálogo com a literatura produzida pelas autoras, o livro *Vésperas* nos conduziu a autoras poetas (Sylvia Plath, Ana Cristina Cesar e Julia da Costa), pensadoras romancistas (Virginia Woolf, Clarice Lispector, Colette) e contistas (Katherine Mansfield e Dorothy Parker), mas também críticas literárias, roteirista, tradutoras, acadêmicas e musicistas cada qual em seu período.

Nessa linha de pensamento de discursos curatoriais optamos por dividir as autoras por seu idioma expoente, sendo eles o inglês, o português e o francês:

### 1- Língua Inglesa:

*Ginny* – Virginia Woolf

*Dottie* – Dorothy Parker

*Kass* – Katherine Mansfield

*Victoria* – Sylvia Plath

*Flapper* – Zelda Fitzgerald

2- Língua Portuguesa:

*Ana C.* – Ana Cristina Cesar

*Clarice* – Clarice Lispector

*Sonhadora* – Julia da Costa

3- Língua Francesa:

*Minet-Chéri* – Colette

A partir dessa divisão, o que se segue é a culminância de um trabalho curatorial em forma de tese.

Uma referência importante, para aqueles que se interessam pela história da literatura e pelo pensamento comparativista é o livro *Mimesis*, de Auerbach – publicado em 1946. Se ele atravessa a história do “realismo” ao longo da história literária ocidental, buscamos um percurso do feminino, entre os séculos XIX e XXI. Ao mostrar como as vésperas atravessam essas autoras femininas demonstramos um amor pela vida e pelos livros. A diferença mais marcante entre o nosso trabalho e o do crítico alemão é que ele conta uma história, basicamente, da autoria masculina, ao passo que nós contamos a história da escrita feminina – a partir de dez autoras.

Ao montar e remontar o estabelecido por Lunardi a Tese objetiva, sob o viés das línguas, apresentar nove autoras da literatura mundial ficcionalizadas no livro *brasileiro*. É nesse quebra-cabeça ficcional que a energia criativa das nove autoras se desenvolve e, de alguma maneira, Lunardi filia-se a ela. Em perspectiva comparada a Tese atravessa nove autoras tendo Lunardi como guia. Mas, ao mesmo tempo cada uma das nove leva o leitor às *Vésperas* variadas. Enquanto não chega à condição vespéral da autora catarinense, ela vai construindo um legado autoral e se firmando na escrita por mulheres.

### 3.1 Curadoria polifônica e escrita de morte em Língua Inglesa

#### 3.1.1 Adeline Virginia Stephen

O primeiro conto de *Vésperas*, intitulado *Ginny*, nos traz como personagem principal Adeline Virginia Stephen, também conhecida pelo seu nome de casada, Virginia Woolf. Em um dos contos mais minuciosos, no que diz respeito aos últimos atos de uma mulher que se mata, acompanhamos os instantes finais da autora em sua terceira e última tentativa de suicídio.

Ao compreender que os textos de Woolf foram essenciais para a consolidação da imagem da mulher como escritora no século XX, sem deixar de retomar a importância editorial das irmãs Brontë e o contexto de produção de Júlia da Costa, o entendimento da condição icônica de Virginia a coloca na abertura do livro de Lunardi e, também, na abertura de nossa organização. Não por acaso ela fecha as incansáveis análises de Auerbach. Justamente nessa fronteira é que penetramos na orquestração “pluripessoal da consciência” (AUERBACH, 1946; 2001, p. 484) da escritora Virginia Woolf. Seu livro é referência de um contemporâneo – cinco anos depois de sua morte – que aponta para essa mulher do futuro próximo e hodierno.

Importa pensar também que o término de sua vida está ligado à doença (mental), aos conflitos bélicos na Europa e detalhes de uma percepção peculiar do mundo confessados nas cartas vesperais. Deve-se ressaltar que o autocídio dela fora premeditado meticulosamente: os indícios encontrados na época demonstram isso e Adriana Lunardi usa esses elementos suicidários na construção de sua narrativa.

Nascida no dia 02 de janeiro de 1882, no Reino Unido, os pais de Woolf, Júlia Stephen e Leslie Stephen, permitiram que ela estudasse e tivesse uma formação crítica. Privilégio de um grupo seleto de mulheres inglesas do final do século XIX, não só Virginia, mas a irmã Vanessa Bell, pintora e também membro do *Bloomsbury group*, do qual fariam parte anos mais tarde, puderam se consolidar intelectualmente com base nas permissões dadas ainda na infância e adolescência. O “Grupo de Bloomsbury”, frequentador do Hotel de mesmo nome,

era formado por artistas, filósofos e intelectuais que visavam promover discussões estéticas, artísticas e filosóficas (MARDER, 2011).

Esse anseio de criação artística para a época culminou, aos 33 anos, na publicação de seu primeiro romance. Em 1915, nascia *A viagem*. Rascunhado desde 1904, a partir de uma viagem pela costa ibérica, o livro também responde às mortes da mãe, da meia-irmã, do pai (que morreu de câncer) e de um irmão. Biógrafos como Marder (2011) e Fróes (2019) indicam que esse processo lutuoso foi um dos elementos que desencadearam sua doença mental. Para nós, para Lunardi, desencadearam a aparição de uma grande escritora.

Apesar da obra ser extensa e possuir cerca de quinhentas páginas, foi ela a responsável por consolidar Woolf como escritora. O livro apresenta fragilidades, como muitos livros de estreia, mas chama a atenção para sua força de escrita. Mais de quinhentas páginas – a depender da impressão – que apontam para uma escritora em busca de sua voz, de sua afirmação. Enquanto o mundo está em guerra, Virgínia luta com palavras. O surgimento da realidade em sua consciência potente já se faz presente.

Sua formação foi primordial para a construção dos textos, afinal grande parte deles abordava as restrições feitas às mulheres naquele período. Em *Um teto todo seu*, de 1929, por exemplo, Woolf externalizou a sua crítica feminista aos padrões da época, como afirma Marder (2011, p. 27): “o impulso igualitário se tornara predominante; ela já via à sua frente uma época em que escritores examinariam as vidas de mulheres comuns que permaneciam ignoradas, condenando-as às obscuridades”.

O resultado de seus textos é a representação das ideias como uma mulher do seu tempo e atualidade deles no século XXI. Como artefato histórico ela ordenou o conteúdo e a forma, como ideias que ecoam as camadas passadas e atualizam-se no próprio objeto prosaístico.

Suas produções literárias mais presentes no cânone ocidental são *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927), *Orlando* (1928) e *As ondas* (1931). A vertente feminina, como retoma Marder (2011), resultou em vários ensaios e palestras, depois publicadas em livros, tais como *Mulheres e ficção* (2019) e *Profissões*

*para mulheres e outros artigos feministas* (2020)<sup>15</sup>. Entre a ficção e a crítica os textos, publicados em diferentes períodos, sempre evocam a relação entre a mulher e a literatura. Tendo chegado a afirmar que grandes mudanças ainda aconteceriam, mesmo que a autora não estivesse lá, no *futuro*, para vê-las:

Com dinheiro e tempo livre a seu dispor, naturalmente as mulheres se dedicarão mais do que até aqui foi possível ao ofício das letras. Farão um uso mais completo e sutil da ferramenta da escrita. Sua técnica será mais audaciosa e mais rica (WOOLF, 2019, p. 18).

Por estas e outras inferimos que o pensamento de Woolf, principalmente atrelado a questões femininas, advém de uma sólida formação humanística. Com uma infância aparentemente *normal*, pois lhe era permitido realizar atividades incomuns para a mulher da época, como estudar e participar de encontros, ela, na verdade, passou por várias crises psicológicas durante a sua trajetória. Teve a primeira por volta dos treze anos, logo após o falecimento de mãe, em 1895, e a segunda três anos mais tarde, após a morte de sua meia irmã, em 1898. Seus surtos foram movidos por risos agudos e momentos de instabilidade psíquica, sendo, anos depois, classificados como transtorno de bipolaridade, como fica registrado em diversas cartas. As crises voltaram a se repetir aos 22, em 1904, decorrência do falecimento do pai e, posteriormente, do irmão, o qual padecera de tifo poucos anos depois (FRÓES, 2019, p. 01).

Após esse período conturbado, junto com a irmã, Vanessa Bell, foram as únicas mulheres a participarem do chamado *Bloomsbury group*, fundado na década de 1910. Nesses encontros puderam se relacionar com diversos escritores e artistas, dentre eles Lytton Strachey e Roger Fry. Casou-se com Leonard Woolf, em 1912, e juntos fundaram (MARDER, 2011; FRÓES, 2019) a *Hogarth Press*, em 1917. Editora responsável pelas publicações de Virginia e de outros autores da época, como Ruth Manning-Sanders, T.S Eliot e Katherine Mansfield, não por acaso autora também retratada em *Vésperas*.

Woolf sempre reforçou, nos seus escritos ficcionais e críticos, a importância da mulher na literatura. Estudiosa de Jane Austen e das irmãs

---

<sup>15</sup> As duas edições apontadas são coletâneas de textos esparsos publicados ao longo de toda sua vida. Mais precisamente entre os anos de 1905 até um texto póstumo de 1941.



Brontë, ressaltava que a escrita de autoras anteriores a ela. Abordava, ainda, questões inerentes ao contexto cotidiano e a relação com a emancipação. Para ela as autoras do futuro, mesmo ligadas a casa e ao casamento, seriam capazes de escrever romances ainda mais significativos:

As mulheres do futuro escreverão [...] melhores romances; e não apenas romances, mas também poesia, crítica e história. Ao dizer isso, por certo olhamos bem à frente, para aquela era de ouro e talvez fabulosa em que as mulheres terão o que por tanto tempo lhes foi negado – tempo livre e dinheiro e um quarto só para si (WOOLF, 2019, p. 18-19).

Mas essa mulher do futuro está naquela do presente. Suas palavras, naquele instante, são essa força futurística de mulheres vesperais. Sob o ponto de vista historicizante da pensadora inglesa, vemos que as escritoras dos séculos XVIII e XIX foram mulheres incomuns que, envoltas por uma realidade de opressão do feminino, buscaram saída na palavra. Retratavam a mulher nas suas atividades diárias, com os afazeres domésticos e maternais, mas as retratavam também lendo e escrevendo. Segundo Woolf (2019), retratar essa “mulher comum” foi o que propiciou a consolidação de mulheres escritoras e mudou a forma como estas foram vistas na sociedade de entreguerras (e, arriscamos, até a atualidade):

É da mulher comum que a incomum depende. Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela –, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência da vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora (WOOLF, 2019, p. 10).

Apesar da memorável luta não só para ter um lugar de fala, mas para propiciar que outras fossem ouvidas, o caminho de Woolf foi permeado por altos e baixos. Em 1905 tentara suicídio se jogando de uma janela e, em 1913, tomou calmantes em mais uma tentativa (MARDER, 2011). O ato só foi “bem-sucedido” em 1941, quando ela, aos 59 anos, encheu os bolsos de pedra e se jogou no Rio Ouse, que ficava perto de sua casa, fato narrado, ficcionalmente, no conto que analisaremos mais abaixo e também na obra *As horas* (1998), de Michael

Cunningham. Destaque-se o nome do rio que, em tradução livre, significa “abrir um sorriso” (palavra advinda do idioma céltico).

A sua morte, apesar da denominada loucura, teve método: fora premeditada. Deixou cartas endereçadas ao marido e à irmã, respectivamente, relatando que não suportava mais a doença e que ela a impedia, naquele momento, de continuar a escrita. Um trecho da missiva deixada à Leonard revela tanto dos sentimentos vesperais que culminaram no ato suicidário:

Querido,  
Estou certa de que estou ficando louca de novo: sinto que nós não podemos passar por outro daqueles tempos terríveis. E dessa vez eu não vou me recuperar. Começo a ouvir vozes, não consigo me concentrar. Estou fazendo assim o que parece a melhor coisa a fazer. Você me deu a maior felicidade possível. De todas as maneiras você foi tudo o que alguém poderia ser. Não creio que duas pessoas pudessem ser mais felizes, até que veio essa doença terrível. Não posso mais lutar contra ela, sei que estou estragando a sua vida e que sem mim você poderia trabalhar. E eu sei que irá. Veja que nem isso eu consigo escrever com exatidão. Não consigo ler. O que eu quero dizer é que devo a você toda a felicidade de minha vida. Você foi inteiramente paciente comigo e incrivelmente bom. Quero dizer isso – todo mundo sabe disso. Se alguém pudesse me salvar, teria sido você. Tudo se esvaiu de mim, menos a certeza da sua bondade. Não posso continuar estragando a sua vida. Não creio que duas pessoas pudessem ser mais felizes do que nós fomos.  
V.

(MARDER, 2011, p. 513-514).

Deixada com carinho e lamentando as intempéries da vida em virtude das outras tentativas, tudo indica que a autora premeditou cautelosamente seus momentos nas águas do rio *Ouse*. Entretanto, não é possível assegurar que ela tenha pensado em todos os detalhes da consumação do ato e que da própria solidão do ato tenham nascido os detalhes “estéticos”.

Então, justamente nas arestas deixadas neste ato de solidão extrema que a posteridade trabalha dialógica e criativamente. É nesse momento que se encaixa a questão lunardiana, pois neste movimento são retomados os últimos instantes nas águas:

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 (LUNARDI, 2002, p.11).

Este trecho mostra um caráter criativo autoral entrelaçado pelo “costurar” dos fatos ao estilo woolfiano. A minúcia da tessitura desdobra-se no ato suicidário. Em *Vésperas* acompanhamos uma Virginia que, mesmo em cartas escritas antes de seu passamento, precisa estar atenta e ser meticulosa em suas palavras para que fosse entendida e também para que as vozes em sua cabeça deixassem de falar:

Reconhece a dificuldade que enfrentara para encontrar cada palavra e dar ao texto o tom justo que o assunto merece. Tivera de fugir do labirinto de vozes em que está encarcerada, fazer rascunhos e tentativas erráticas, e ser muito rápida quando conseguiu. Escrever fora o único jeito que ela havia encontrado para suportar a vida. É também a maneira de anunciar sua despedida (LUNARDI, 2002, p.12).

Assombrada por uma de suas piores crises e na iminência de uma guerra duradoura, conhecida como Segunda Guerra Mundial, o medo e os traumas, resquícios da Primeira Guerra, a levaram ao colapso que a impediram de escrever em vários momentos (MARDER, 2011). Assim, presenciamos, através da pena de Lunardi, desde a escolha da roupa e da pedra, até um possível escorregão, dentro da água, que impediu Woolf de se levantar. Presenciamos em *Vésperas* várias vozes: o que se sabe, por cartas dos últimos dias, notícias de jornal, relatos, *solitude* e aquilo que poderia ter acontecido.

Essas vozes facultam-se possíveis, segundo Bakhtin (2018b), por causa da existência de um autor que tem uma atividade estética, característica do gênero polifônico, a atividade criativa do criador, ou seja, do autor, é inerente a todo romance. Na estilização lunardiana, ainda em diálogo com Bakhtin, nos tornamos testemunhas de fatos que ocorreram e que foram relatados em diversos gêneros do discurso. Mas tudo isso é retrabalhado com as lacunas deixadas pela solidão de Woolf na hora da morte:

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 sobre-escritos. O outro pertence a Leonard. É ele que deverá encontrá-los, ao

abrir a gaveta da escrivaninha, onde Virginia finalmente os acomoda (LUNARDI, 2002, p.11-12).

Como pode ser visto no trecho acima, os quais deram origem à “véspera woolfiana”, fatos e situações localizáveis na biografia – a papelaria, o local da carta, os presentes da irmã – são entrelaçados com situações estilizadas pela prosa lunardiana. Como coloca Fernanda Sylvestre: “O aproveitamento da história na metaficção historiográfica é uma ação consciente, que visa à crítica e à construção de uma nova forma de pensar” (SYLVESTRE, 2008, p. 148). Essa nova forma de pensar, intercalada às questões de curadoria polifônica incidem na construção do caráter criativo por meio de várias consciências que, na interação, não se tornaram decididamente objeto da outra (BAKHTIN, 2018b). O substrato bakhtiniano aponta para essa multiplanaridade das várias consciências criadas e coexistindo em ambiência polifônica. Naquilo que se infere ter acontecido nos momentos que antecederam a morte de Woolf, naquela solidão (respondível) das cartas e do afogamento assistimos uma escritora que se mata:

No vestibulo, calça os sapatos sem salto, um modelo masculino já gasto que ela usa para percorrer grandes distancias. Tira do armário o casaco de lã sete oitavos e enfia os braços nas mangas. Abotoa-se até a gola e mergulha as mãos, conferindo a profundidade dos bolsos em faca. Por último, apanha a bengala de castão de bronze, companheira de longas jornadas, e com ela alcança a rua (LUNARDI, 2002, p.12-13).

Alguns desses objetos do vestuário realmente existiram e, para a construção de *Ginny*, é feita uma retomada do material deixado por Woolf. Material coletado de cartas e encontrado em páginas avulsas. Tudo isso, resultando nas imagens contísticas.

Portanto, o que há em *Vésperas* é a construção de uma constante polifônica, pois a polifonia consiste justamente o fato de que mesmo diferente, as vozes se encontram em unidades superiores (BAKHTIN, 2018b). O que queremos dizer é que a construção feita por Lunardi, imiscuída ao processo de ficcionalização de Woolf, ressalta as vontades individuais da autora-personagem. Reverberando relações e confissões epistolográficas, como as deixadas por Vanessa Bell, bem como Octavia Wilberforce (médica que a tratava).

Acrescentamos a isso os diários e cartas de Woolf espalhadas no processo criativo do todo vespéral. No trabalho de alinhar os fatos, Lunardi tecera, com linhas, a sua força criativa. Essa questão da tessitura, como mostrado abaixo, é trazida no relato (projetado) de um provável problema quando a suicida cai na água pela primeira vez e não consegue se mover:

A queda é um susto. Em tudo que havia previsto de impedimentos e empecilhos, Virginia jamais considerara a traição do próprio corpo. Ao redor dela, a água escurece, tingida pela lama que se revolve nas entranhas do rio. Cascalhos de seixos se encravaram em seus joelhos, lenhando a pele debaixo da meia de lã, feita em farrapos. No entanto, 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).

A pedra que leva ao fundo, provoca o trespasse. Ela aprofunda-se, detalhadamente, como se escrevesse ou como se fosse personagem de alguém. Esse ato final, feito de palavras, mostra a seleção, organização, escolhas e a remontagem daquilo que fez e faz parte das imagens vesperais em Woolf. Retomando as discussões acerca do texto apropriativo, realizada no Capítulo 2, basta-nos recordar, enquanto leitores-analistas da função do trabalho curatorial e a seleção dos dados mais relevantes, a gama de detalhes do ato suicidário que colocam o leitor como testemunha do ato mais solitário de uma escritora. Transformada em passagem de livro a *cena* ganha contornos simbólicos: os minerais, os deslocamentos, a dança dentro d'água, as raízes, o solo, a rocha.

Embora seja dada ênfase a diversos elementos do caminho até o rio, notamos que é dada ênfase à pedra no meio do caminho vespéral. Quando o corpo foi encontrado, três semanas mais tarde, havia uma grande pedra no bolso de Woolf (MARDER, 2011). Além desse momento, a obra rememora o mineral em outras passagens: “avista-a de longe, sólida e inexpressiva como todas as pedras” (LUNARDI, 2002, p.13); “a pedra aninhada no ventre” (LUNARDI, 2002, p.15); “abraça a pedra” (LUNARDI, 2002, p.17); “a pedra, servindo de âncora, mantém seu corpo preso do peito à cintura” (LUNARDI, 2002, p.17). Aqui temos

um “suicídio pela pedra”: a pedra aninhada nas palavras, “sem ter a quem pedir perdão”.

Nessa dureza de uma “lição pela pedra” amplia-se a relação intertextual com o conto dos Irmãos Grimm – *Hansel and Grettel*. Ao falar do mineral escolhido para gerar o peso ao entrar na água, essa relação fica mais evidente. O peso se torna responsável pelo *descanso eterno*:

Concede-se um momento para respirar. Olha para trás. Os rastros que deixou vão se apagando à medida que se aproximam do rio. Em vez de jogar cascalhos brancos para encontrar o caminho de volta, como fizeram Hansel e Grettel, Virginia agacha-se de novo, recolhe a pedra – uma carga aparentemente insustentável para seus ossos – e a coloca no bolso (LUNARDI, 2008, p.14).

Podemos entender essa relação com outras referências a partir da intertextualidade como força de memória na literatura. Retomando o que foi dito por Samoyault (2008), a heterogeneidade faz com que a relação do autor com o que é citado fique aparente. A partir dessa concepção não vemos em *Ginny* uma citação objetiva de trechos, mas a referência multiplanar feita não só ao conto, mas a acontecimentos inerentes da ação-limite. Em Grimm acompanhamos dois irmãos que, abandonados na floresta, voltam para casa após seguirem o rastro de pedras deixadas por eles mesmos. Contudo, diferentemente do conto clássico, Woolf não intencionava voltar.

Em virtude dos indícios encontrados é certo que o suicídio fora premeditado não só pelas cartas, como apontado, mas pelas diversas tentativas anteriores. Mas, ante aquilo que foi perpetuado em *Ginny*, há várias versões e relatos: é perceptível que as entrelinhas da história do ato consumado apontam para essa obstinada antecedência.

Na obra de Woolf o autocídio é rememorado sempre. Por exemplo, a morte de Septimus em *Mrs. Dalloway*, que se joga do prédio onde mora:

Poderia utilizar as navalhas, mas Rezia, que sempre fazia das suas, as havia guardado. Restava a janela, uma daquelas grandes janelas do hotel de Bloomsbury; o aborrecido, importuno e melodramático gesto de abrir a janela e arremessar-me na rua. Era a ideia que os outros faziam da tragédia, não ele, nem Rezia (pois Rezia estava com ele). A Holmes e Bradshaw

agradavam tais coisas. (Sentou-se no peitoril.) Mas esperaria até o último momento. Não desejava morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos ... Um velho que descia a escada da casa fronteira estacou e ficou a olhar para ele. Holmes já estava na porta – Isto é para você! – gritou-lhe Septimus, e arrojou-se com força, violentamente, sobre a cerca de Mrs. Filmer (WOOLF, 2011, p. 151).

Na obra woolfiana o suicídio de Septimus é também meticulosamente pensado. Dada a impossibilidade de utilizar artefatos encontrados em casa, o personagem nos relata, enquanto discute o que poderia ou não ser feito, as possíveis formas de encontrar a morte. Em diálogo com o sofrimento que vinha enfrentando (a relação humana) e os resquícios de uma vida ainda agradável (o sol), Septimus se joga da janela.

Ao retornar para o aspecto literário analítico, se analisarmos a história da literatura, fazendo um amplo recorte, observaremos uma preocupação com a originalidade. Interessante notar que a janela pela qual se joga o personagem Septimus é do mesmo hotel do grupo de Bloomsbury. Memória e narrativa se imiscuem na pena da escritora inglesa. O mesmo recurso estilístico é utilizado por Lunardi:

Virginia mal consegue manter-se em pé quando a água pardacenta do rio atinge-lhe os tornozelos. Os sapatos afundam na lama solta das margens, dificultando a mecânica dos passos. Confusa com o declive irregular do terreno, suas passadas são trôpegas como as de um bebê que começa a caminhar. A vareta de madeira da mão esquerda, tão fiel nas caminhadas, revela-se inútil nessa hora. Ao final de um passo, em vez do apoio firme com que contar, o punho encontra o vazio sem fim, para onde o corpo interior e 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 humilhante das posições (LUNARDI, 2002, p. 14-15).

Neste trecho vespéral há uma semelhança com a narrativa de Septimus, já que o suicídio não é só uma escapatória do mundo e dos seres humanos, mas também de si mesmo. Outro detalhe que vale ser ressaltado é que em *Ginny* Virginia é a única personagem presente e, assim como Septimus, não dava, naquele momento, indícios do inevitável fim.

Todavia, sabemos das tentativas do marido – Leonard – e dos médicos que a acompanhavam para que melhorasse, como relatado por Octavia Wilberforce à Elizabeth Robins: “se não tivesse acontecido hoje, mais cedo ou mais tarde inevitavelmente aconteceria, fosse o que fosse que algum de nós fizesse” (MARDER, 2011, p. 539). As cartas, deixadas com carinho, retratam que foram os problemas da doença, atrelados à depressão, que culminaram no seu fim. Como afirma Wilberforce em outra carta: “agora tenho certeza de que, enquanto a guerra persistisse, deter a mente de Virginia teria sido impossível. Estou certa de que sem a guerra eu conseguiria ajudar e até salvá-la de todo” (MARDER, 2011, p. 541).

Com a iminência da guerra e a dificuldade da escrita, Woolf optou pelo suicídio. Definido por Durkheim como “todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado” (DURKHEIM, 2000, p. 14), como foi discutido no Capítulo 1, é preciso entendê-lo para diferenciar o que levou Woolf a cometê-lo. No caso de Virginia, podemos pensar em duas questões: a primeira diz respeito aos conflitos na Europa. Woolf ainda lidava com os traumas da Primeira Guerra Mundial, a perda do irmão, o que a aproximaria de um suicídio anômico, mas, pensando ainda com Durkheim, aproximaria também do egoísta. A segunda questão que motivou a autora, como ela deixou na carta registrada à Leonard no início da análise desse conto, diz respeito à dificuldade para escrever. A solidão da escrita, já que a autora não conseguia dar continuidade, era outro empecilho para ela. Sem adentrar muito nas questões do ato voluntário e ultrapassando a escala do sociólogo francês é certo que morreu, também, por ser mulher e escritora.

O caminho percorrido pela autora no conto movimenta as possíveis inferências que poderiam ser feitas e que fariam com que o leitor assimilasse um suicídio de uma das autoras que mais mudou a literatura enquanto presença feminina. Não retornaremos aqui as questões acerca da biografia e ficção, que foram amplamente discutidas no Capítulo 1, mas é primordial ressaltar que as minúcias vesperais nos ajudam a entender o suicídio da autora como a última solução: “As vozes não permitem que ela calcule seus avanços. É como um



sonho ruim, em que se sente correr sem sair do lugar. Todo começo é assim, disso ela sabia. Os contos, os romances, as cartas. Sofria o mesmo terror de não conseguir” (LUNARDI, 2002, p. 19).

A sequência metafórica do conto, se retomarmos objetivamente questões biográficas, nos mostra que Woolf enfrentava terríveis crises e, naquele momento, nada mais parecia ajudá-la. A dificuldade em colocar em palavras as ideias, decorrência das crises, se mostra presente também no caminho escolhido pela autora até o rio Ouse. Lunardi transforma as dificuldades psicológicas em dificuldades locomotoras e esse entendimento amplia o desvelamento curatorial. Esse espaço no livro, essa transformação, reafirma o trabalho de curadoria polifônica nesse compilado de vozes. Disso resulta um trabalho diferenciado em relação à retomada da autora na contemporaneidade, mesmo Virginia sendo ainda muito presente na literatura de expressão feminina atual, como em: *As horas* (1998; 2002) e *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1962).

Tal construção fica registrada melhor em alguns momentos, como abaixo, no qual a determinação e a parcimônia de Woolf personificada, apesar de todas as angústias e dificuldades, ficam registrados. Neste momento, em conversa consigo mesma, a dificuldade de erguer-se e as lutas que vinha encontrando no processo de escrita avultam:

É preciso erguer-se, desta vez sem ajuda. Virginia acomoda outra vez a pedra no bolso do casaco já sujo e encharcado. O peso agora é ainda maior e ela só tem a si para recomendar. Levanta-se com dificuldade e arrisca um primeiro passo. Percebe que está em condições de seguir adiante. Poucas vezes nos livros teve a mesma certeza. Havia sempre uma história por ser escrita e muitas abortadas. Eram tantas, que já tinha fugido ao invólucro frágil de sua imaginação para instalar-se no corpo inteiro, especialmente junto aos brincos, no lóbulo da orelha, em um tropel de vozes que não a deixava concentrar-se em mais nada. Nem toda disciplina do mundo seria suficiente para fazê-las calar. Virginia tentou comprimidos e doutores tantas vezes quanto 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).

O trecho relaciona a dificuldade do caminhar na lama com as dificuldades da doença. A certeza da morte que perpassava a autora foi mais assertiva que a de muitas obras. Nesse processo, entendemos que essa aproximação entre problemas psicológicos e as dificuldades da caminhada são resquícios de uma apropriação polifônica feita por Lunardi e definida por Azevedo e Capaverde (2018, s.p.) como um “processo de criação em andamento, construído por meio do gesto de coletar, reunir, editar as citações, como se o método da apropriação fosse suficiente como obra”. Apesar de a literatura ser vista como um processo apropriativo (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018) e Bloom (1991) entender que influenciar é entregar uma parte de si, no caso do texto woolfiano nos agarraremos a afirmação de que essa influência não é angustiante, mas criativa.

As questões acerca da influência são acentuadas pela escritora catarinense na entrevista concedida à Maria Clara Machado. Nesta Lunardi afirmou que a maioria das escritoras foram e ainda são importantes para a sua formação, retomando esse processo. Todavia, tal afirmação, ainda que importante, não pode ser única no conjunto da análise literária. Em *Vésperas* há um misto dessa influência, pois Lunardi retoma aspectos woolfianos ao longo do livro – talvez, por isso, ela seja a escritora de abertura do livro. Além disso, utilizar *Ginny* como nome do conto mostra não só uma preocupação com a coleta de informações, traço marcante da curadoria, mas reafirma o trabalho com vários aspectos e que culminam em uma retomada biobibliográfica de uma grande autora.

Em *Vésperas*, vemos, portanto, anos de sofrimento culminarem no fim da vida de uma das autoras mais singulares do século XX, ao mesmo tempo em que nos permite entender a morte não como fim último, mas o caminho para a liberdade das angústias vividas por cada uma das autoras.

Assim, apesar de “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 1979, p. 37), a Virginia Woolf de Lunardi traz ao leitor espaços completos, mas que possuem lacunas que só serão preenchidas nos anseios de conhecer a maestria com que Woolf escreveu e lutou pela sua escrita. Woolf traça um caminho sem volta, como pode ser visto no trecho abaixo, e ao leitor fica a trilha para conhecer as obras da autora:

As mãos agarraram os seixos e plantas do fundo, como se estivessem escalando um terreno hostil. Virginia abre os olhos e vê apenas no escuro do barro, para onde voltará. Afogadas, as vozes finalmente se calam e Virginia ri, deixando bolhas de ar pontuando o caminho sem volta. Ela nada, despreocupada como um peixe. Suas braçadas largas ceifam camadas e camadas de água, até alcançar a correnteza do rio, onde a pedra no bolso não faz a menor diferença (LUNARDI, 2002, p. 19).

Nesse desfecho de Virginia retomamos que vida da autora foi entremeada por momentos de calma e surtos, mas, como leitores, apesar de todos os problemas, devemos vê-la como um marco não só para a literatura e que *Vésperas* a retoma como tal. No rearranjo curatorial polifônico da narrativa de vésperas, refletir com obras do século XX em diálogo com o século XXI, em uma vasta literatura entre inúmeros gêneros artísticos, Wollf surge basilar e atual. Nesse patamar curatorial, o ato de narrar e de narrar Virginia está ligado às questões levantadas e devem ser percorridas com o intuito de preencher as lacunas do texto ficcional. No entendimento das experiências narrativas que um texto proporciona, Virgínia atravessa o tempo e nos atravessa como água de um rio corrente e longo.

### 3.1.2 Dorothy Rothschild

A *constante* da solidão em *Dottie* aproxima-a da sensibilidade criativa e reforça processos mentais da autoria feminina. Tendo como personagem central Dorothy Rothschild, conhecida posteriormente como Dorothy Parker a narrativa apresenta seus instantes finais, praticamente isolada num quarto de hotel com o seu fiel companheiro, o poodle Troy – personificado por Lunardi.

No conto em análise, o maior entre os textos, acompanhamos o percurso do último dia da autora americana. Confinada em seu apartamento (*Volney Apartments*), ela recebia poucas visitas e passava os dias com o cão *Troisième*. Entre carícias e chutes ele era, nessa aura mortuária, o *único amigo de sua dona*. Sempre preocupado com ela, sem entender o alcoolismo ou a total *solidão dos dois*.

Nascida em 1893 em Nova Iorque, a autora e roteirista morreu em 1967, na mesma cidade, em virtude de um ataque cardíaco, como fica relatado no conto e na biografia de Marion Meade (2006). Perdeu a mãe, Elisabeth Rothschild, ainda criança e a madrasta, a qual tampouco tinha afeição (MEADE, 2006), morreu anos depois. O pai, Henry Rothschild, um comerciante de peles, morreu em 1913, deixando Dorothy, ainda jovem, à própria sorte. Após o falecimento dele, Parker foi morar com os irmãos, e a vida material confortável transformou-se radicalmente.

Sem uma formação institucional, como a das irmãs, ou um casamento que lhe possibilitasse alguma segurança financeira, Dottie, como era chamada pela família (MEADE, 2006), usou o talento que tinha para o piano como forma de sobreviver inicialmente. Segundo Meade (2006), a ideia de Parker não funcionou e, em 1915 (data da publicação da primeira obra de Woolf), conseguiu seu primeiro emprego com Frank Crowninshield, na *Vanity Fair*, uma renomada revista de cultura pop, moda e política. Em um primeiro momento, ela se tornou a responsável pela legenda das imagens, além da revisão, nada muito relevante naquele momento, mas que seria importante para a consolidação da escritora prosaística que se tornaria anos mais tarde, principalmente em relação ao seu processo autoral como roteirista.

Em 1917 conheceu Edwin Pond Parker II, com quem se casou no mesmo ano. O matrimônio foi conturbado e os dois pouco conviveram após o marido se juntar à *Ambulance Corps* (Copo de Ambulância do Exército da União). Apesar de não terem vivido juntos, o casamento (no papel), perdurou até 1928 (MEADE, 2006). Em 1919 Parker se tornou um dos membros fundadores da Mesa Redonda de Algonquin – *Algonquin Round Table* –, círculo que reunia escritores no hotel Algonquin, em Nova York, e que é retomado na obra *vesperal*. Esses encontros foram um palco para seus pensamentos e personalidade marcante. Dentre os pensadores estavam Alexander Woollcott, Robert Benchley, Harpo Marx, George S. Kaufman, Harold Ross e Edna Ferber (MEADE, 2006).

Mesmo com a constante popularidade como articulista nas revistas que trabalhou, como a *Vanity Fair*, *Vogue* e *The New Yorker*, segundo Meade (2006),

Parker sentia uma insegurança financeira e pensava na publicação de contos, além do trabalho que vinha desenvolvendo. Com uma criticidade mordaz e muitas vezes permeada de cinismo, no sentido filosófico, Parker se consolidou no meio da crítica literária, da moda e das notícias de variedades (*fait divers*). Em 1930, publicou o livro *Big loira* presente na coletânea *The Portable Dorothy Parker*. Em 1934 se casou com Alan Campbell e se mudou para Los Angeles, onde os dois se tornaram roteiristas. O casal trabalhou para produtoras de cinema como MGM e Paramount e foram indicados ao Oscar, em 1938, na categoria de melhor roteiro com o filme *A Star is Born* (*Nasce uma estrela*).

Apesar da carreira promissora, Parker teve um final solitário após o falecimento do segundo marido, em 1963. Em 1967, quatro anos depois, morreu no quarto de hotel onde morava na companhia do cão. Depois de ser cremada suas cinzas ficaram abandonadas por décadas – fato que acrescenta um símbolo significativo para essa imagem solitária num contexto de escrita de morte. O cachorro, por sua vez, também ganha contornos simbólicos e acaba ficando com a amiga Beatrice Stewart.

A solidão, evidente no conto *Dottie*, também está presente na grande maioria dos contos de *Vésperas*. Lunardi, ao fazer do cão um personagem, busca na relação da autora com os bichos uma forma – fantástica – de criação. A autora teve outros cães significativos, dentre eles Cliché, um *poodle*, e Daisy, uma *scottish terrier* (MEADE, 2006). Nessa mesma veia da fantasia, em *Vésperas*, entre momentos de lucidez e delírio – em decorrência do alcoolismo – Dottie chama o marido, Alan, mas quem responde/aparece é o cachorro:

– Alan? – Dottie exclama, com uma nota de alegria vibrando na voz. Volta o pescoço em direção a Troy, mesmo sem reconhecer como seu aquele nome, corre para junto de quem chama. Dottie o recebe no colo, sem olhá-lo, nem ter muita certeza do que acontece naquele quarto.

A 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 seu equívoco. – Deram de aparecer, todos eles. Ernest, Scott e agora Alan. Me aguardam em Paris. Dizem que não há graça só os três, pois ninguém fala tão mal de mim como eu mesma” (LUNARDI, 2002, p. 27).

O excerto desvela momentos de devaneio e fantasia, nos quais Parker dialoga com os seus “defuntos interiores”, como o marido Alan e os escritores com os quais conviveu: Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald. Mas, entre lucidez e devaneio, Dorothy vive e convive num halo fantástico que “trabalha tencionando o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, evidenciando a impossibilidade da imagem em expressar o real” (SYLVESTRE, 2019, p. 172). No possível e impossível dos devaneios de Parker, os *amigos* de longa data se tornam intensas *aparições* e movimentam a força dialógica da curadoria polifônica de Lunardi. Parker também recorda Lilly, provavelmente Lillian Hellman, roteirista da Broadway (MEADE, 2006), a qual continuou *amiga* até o os últimos momentos:

Troy se lembrava do tempo em que havia visitas. Ele gostava especialmente daquela mulher que se anunciava exalando uma mistura de máquina de escrever e gardênia, e que, debaixo de inspeção mais acurada, revelava camuflada uma essência de água de rio e madeira de barco. A boa Lilly – era assim que Dottie se referia a ela – mal punha os saltos no recinto e ia logo torcendo o nariz, emitindo sons de repugnância. Lilly era um dia de primavera fora da estação (LUNARDI, 2002, p. 29).

Exceto pelas visitas de Hellman, como mostrado no excerto anterior, e Stewart (MEADE, 2006), e das limpezas de quarto, Parker não costumava encontrar pessoas. Em virtude de seu humor mordaz e, provavelmente, comentários sarcásticos Dottie terminou isolada no quarto de hotel e suas cinzas esquecidas (não foram, oportunamente, exploradas por Lunardi). Entretanto, apesar da solidão, o que Dorothy Parker fez de irreverente e sagaz propiciou que as suas ficções e principalmente seus roteiros ainda fossem aclamados na contemporaneidade, como ocorreu com *A Star is Born*<sup>16</sup>, que foi gravado em 1937 e teve refilmagens em 1954, 1976 e recentemente, em 2018.

Esta consciência da solidão foi ressaltada também por Michel Schneider (2003; 2005), no ensaio “Desculpem-me pelo pó” que retoma a morte da autora americana, oportunamente utilizando das cinzas como o “último ato” da autora.

---

<sup>16</sup> Apesar de *A Star is Born* ter sido o mais premiado e ainda hoje o mais conhecido dentre os roteiros produzidos e coproduzidos por Parker, a autora também teve outros trabalhos de renome para o cinema mundial como *Sweethearts* (1938), *Trade Winds* (1938), *Saboteur* (1942), *Week-End for Three* (1941), *Smash-up, the Story of a Woman* (1947) e *The Little Foxes* (1941).

Apesar de ter morrido em decorrência de uma parada cardíaca, Parker também tentara suicídio diversas vezes, como Schneider (2003; 2005) expôs em seu texto:

Suas quatro tentativas de suicídio fracassaram, e ela, aos setenta anos, declarou em uma entrevista: “Se já tivesse um mínimo de decência, já estaria morta. Todos os meus amigos já morreram”. Seu último marido, Alan Campbell, foi encontrado morto na casa deles em West Hollywood, no dia 14 de junho de 1963 (SCHNEIDER, 2005, p. 259).

Em *Mortes Imaginárias* (2003; 2005) encontramos uma Parker buscando o direito de se autodestruir. Mas sua vida durou muito para os padrões de uma suicida e, ao longo do tempo, foi enterrando seus amigos, afinal enquanto indivíduos, “somos feitos também da morte dos outros” (SCHNEIDER, 2005, p. 10). Nessa vertente da morte alheia, Parker terminou a vida sozinha e, enquanto indivíduos, gostamos de rastrear vestígios de solidões.

Segundo o autor de *A história da solidão e dos solitários* (2013;2019) a *solitude* está relacionada a um lugar hostil e a um ser que se encontra isolado:

O termo latino *solitudo* designa, na maioria das vezes, um local: uma solidão é um local deserto, hostil mesmo, é o oposto de um lugar humanizado, civilizado, e o *solitarius*, ou *solus*, é aquele que está isolado – posição pouco invejável no contexto cultural de uma civilização urbana (MINOIS, 2019, p. 01).

A solidão de quem escreve é plena de sombras: “Sombras demais dançando” dentro da autora que dissecava uma “uma época cruel e frívola” (SCHNEIDER, 2005, p. 258). Em *Vésperas*, acompanhamos uma Parker solitária, completamente *sola*, e em um local de distanciamento dessa civilização urbanizada. Além do mais, ela lidava com os problemas decorrentes do alcoolismo e que deixaram resquícios no local onde vivia e nas suas relações. Essa *solitudo* foi profundamente explorada nas sete partes que compõem o conto lunardiano, e que vamos abordar, espaçadamente. Rememoramos que a solidão também é tema recorrente em outros contos: em *Ginny*, Virginia vivia a solidão de uma mulher escritora e aflita, dado os problemas (mentais e da guerra), já *Sonhadora* nos traz uma mulher que se isola em sua casa, assim

como Parker, durante os seus últimos oito anos de vida, dentre outras que analisaremos.

No início da obra de *Dottie* vemos uma Nova York de dentro de um apartamento e na perspectiva de um cão, marcada a solidão em uma das cidades mais movimentadas do mundo. Em uma manhã de sol Troy tenta, sem sucesso, acordar a dona naquele que seria o último dia de vida da autora:

As primeiras tentativas são frustrantes. Troy está desacostumado a enfrentar obstáculos. Criado em apartamento, nunca vira 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. Após um esforço desesperado, consegue prender-se no colchão pelos dentes e, numa contorção desajeitada, chegar finalmente ao topo. Está tonto, ofegante, as forças exauridas pela escalada. Gostaria de descansar um pouco, mas não pode desistir agora. Antes de tudo, antes mesmo de recobrar o fôlego, começa a lambar ansiosamente os pés de sua dona. [...]

– Quem mais poderia lambar o chão que você pisa, aos 74 anos, senão um poodle? – O pensamento vem pastoso, destratado 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 estômago de Troy. Atira-o de volta ao carpete que os dentes afiados do bicho ajudaram a esfarrapar (LUNARDI, 2002, p. 23).

Sob o olhar de um narrador observador, observamos o esforço do cão em acordar a sua dona. Responsável pelo amanhecer da autora, Troy é a sua única companhia diária. Todavia, por mais que não seja a inteira intenção de Parker, ela, em muitos momentos, trata-o mal, como fica relatado no excerto anterior. Nesse limiar entre o acordar e a ingestão contínua de álcool acompanhamos os devaneios da autora. Somos testemunhas ainda do processo de narração que se desprende de Parker. A autora, narradora nas primeiras páginas do conto, vai dando lugar ao cão.

No processo de mudança narrativa, percebemos elementos internos e externos do texto que constituem um todo em um grande diálogo (BAKHTIN, 2018b), ou seja, a prosa polifônica possui outras ligações que se inter cruzam



numa forma composicional inteiramente nova: há a ligação com o cão e com a bebida constante. E, apesar de pensarmos o conto como independente, analisamos o livro como uma continuação de outro anterior (relação com *Big Loira* e com *A star is born*).

Segundo Bloom (1991), a forma como o livro regressa é o mais decisivo, pois o retorno intacto desses fará com que as obras contemporâneas ao autor citado sejam empobrecidas. É nesse limiar de retorno que vemos a volta das autoras e cada um dos contos faz parte de um conjunto de vozes dissonantes que pegam, por empréstimo, peculiaridades de outras. Isso ocorre com o intuito de criar uma nova, resultando em uma biobibliografia. Nesse viés de retomada, podemos ver muito de *Dottie* em um dos contos de Parker, *Big Loira*, publicado em 1930, que tem como personagem Hazel Morse:

O café era a única coisa que ela ingeria até a hora do jantar, mas o álcool a manteve viva. Para ela, a Lei Seca só servia para repetir as anedotas que pulavam. Sempre se podia ter o que se queria. E, além disso, ela nunca ficava ostensivamente sóbria. Teria precisado de muito mais dinheiro para ficar num estado impraticável. Mas, com muito menos, ela seria a melancolia em pessoa (PARKER, 1987, p. 101).

No excerto acompanhamos a vida de Morse e a busca pela embriaguez constante: o café era a única bebida, além do álcool que ela ingeria em demasia. No conto, após diversos relacionamentos conturbados, problemas com a bebida e financeiros, a personagem é encontrada desacordada pela empregada que ia, diariamente, fazer a limpeza de vários apartamentos. Rememorando essa personagem que tenta suicídio, apesar de tanto Morse quanto Parker terem tentado o autocídio, ambas continuaram a vida. O retrato de ambas, em diálogo com *Nasce uma Estrela*, nos mostra o alcoolismo como fio condutor e intertextual de todas as obras.

Apesar de podermos entender *Big Loira* como uma narrativa autobiográfica ficcional – construção também vista em *A Redoma de Vidro* de Sylvia Plath e em *Essa Valsa é Minha* de Zelda Fitzgerald – a ficcionalização multiplica a imagem de autoria. Dorothy, sob pseudônimo de Hazel Morse, retrata Parker, os relacionamentos na juventude e os problemas financeiros

enfrentados, esses obstáculos também são vistos nos roteiros da autora (não entraremos nessas questões aqui, mas é necessário seu registro).

Em comparação com a obra de Lunardi, em diálogo com Parker e com sua personagem Hazel, vemos uma construção que retoma a autora e a personagem em uma construção dialógica bakhtiniana. A mulher e autora, entre tantas contradições, nos dizeres de Ruy Castro foi “a mais arrasadora personalidade feminina do seu tempo (CASTRO, 1987, p. 09)”.

Sob outra perspectiva, observamos como Dorothy flerta com a morte em diversos momentos de *Vésperas*: “– 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 com a cauda, feliz com tanta deferência” (LUNARDI, 2002, p. 24). Mostrando que a autora já aguardava o fim último, mesmo “a contragosto, Dottie revê os amigos que, assim como ela, acariciavam e golpeavam o espírito de sua época sem nenhuma compaixão. – Todos mortos – ela sentencia a seco –, inclusive eu” (LUNARDI, 2002, p. 24-25). Retornando à questão de que Dorothy enterrara todos os amigos, essa impaciência com o distanciamento da morte pode ser entendida de diversas formas, e a não realização das atividades básicas como compras, tomar banho e cuidar efetivamente do cão, além da bebida em excesso, ressaltam que a preocupação com a vida não era prioridade:

Troy se lembra do tempo em que havia visitas. Ele gostava especialmente daquela mulher que se anunciava exalando uma mistura de máquina de escrever e gardênia, e que, debaixo de inspeção mais acurada, revelava camuflada uma essência de água de rio e madeira de barco. A boa Lilly – era assim que Dottie se referia a ela – mal punha os saltos no recinto e ia logo torcendo o nariz, emitindo sons de repugnância. Lilly era um dia de primavera fora da estação. Troy admirava, embasbacado, a diligência com que ela escancarava as janelas, ordenando a todos os aromas do mundo que viesse cortejar sua memória olfativa pouco treinada.

Enquanto ele se distraía identificando cada nuance do rico material que a cidade exalava, Lilly e Dottie tratavam de resolver o mundo a sua maneira. As duas usavam um tom de voz exaltado para falar uma com a outra. Lilly abria sacolas, tirava lá de dentro pacotes de bife e legumes que iam direto para a geladeira. Depois fazia escorrer água e obrigava Dottie a entrar debaixo da chuva frio do banheiro (LUNARDI, 2002, p. 31-32).

O descaso em relação aos afazeres básicos e a necessidade de ter uma pessoa constantemente visitando o local, como era o caso de Lilly, rememora o distanciamento de Parker em relação à vida. Entre a solidão e o distanciamento de um quarto de hotel acompanhamos uma Lilly extremamente empenhada: faz as compras, dava banho no cão ou cuidava para que o apartamento continuasse em bom estado. Parker não mais se importava com os afazeres cotidianos, somente com a morte.

Apesar de não acompanharmos um suicídio, podemos ver semelhanças com uma espécie de pequenos autocídios diários. Segundo Morin (1997), o suicídio é a ruptura do indivíduo com o mundo e, em *Dottie*, há essa ruptura, essa quase morte, um flerte constante com a finitude. Parker suicida, se abandona um pouco a cada dia ao ser negligente com os cuidados básicos e ao beber em demasia. Essa despreocupação ou relaxamento ficam bem retratados no conto curatorialmente abordado. Em perspectiva analítica curatorial e comparativista, Lunardi escolhe dar ênfase não só ao cão, mas às negligências diárias da autora em relação aos afazeres diários e aos cuidados com a saúde.

Estabelecido esse momento de reflexão sobre a situação da autora, fica ressaltado o trabalho de curadoria lunardiano que se baseia no recorte, montagem e remontagem de fatos que ocorreram ou não e tem nas suas lacunas o preenchimento com a voz da autora catarinense. No caso de *Dottie*, vemos um recorte, com base no que sabemos da autora: ela estava confinada há anos em seu apartamento, na companhia do cão e tinha Lilly e Beatrice como visitantes recorrentes (curadoria) e as diversas vozes que voltam estão relacionadas ao alcoolismo, às pessoas ainda presentes em sua vida e ao cão (polifonia).

Para compreendermos essa relação curatorial polifônica, retornamos à relação com Schneider em *Mortes imaginárias* (2003; 2005). No ensaio vemos o trespasse como parte de uma construção social do tempo, que está na obra lunardiana, e que reverbera na compreensão atual dessa Tese enquanto recepção de uma historiografia, um cânone específico evocado por Lunardi. Pensando na literatura contemporânea em relação com outras artes, vemos que há influências e resquícios deixados em vários seguimentos artísticos que rememoram a autora vespéral.

É preciso mencionar que a primeira versão de *Mortes Imaginárias*, em francês, é datada de 2003, um ano depois de *Vésperas*. No caso da Parker do ensaio de Schneider (2003; 2005), o autor também retoma uma relação contínua com a morte:

Tendo adentrado cedo demais a morada oculta onde se escreve para ninguém o que não se pode dizer aos outros, para Dorothy Parker a morte foi mais uma rival que uma inimiga, detestada, mas fiel. Ela assinava revistas de técnicas funerárias e usava perfume de tuberosa; escreveu inúmeras poesias sobre a morte, repletas de suicidas desiludidos, corpos em putrefação e visões premonitórias (SCHNEIDER, 2005, p. 259).

Apesar das diferenças, o que *Mortes Imaginárias* (SCHNEIDER, 2005) e *Vésperas* possuem em comum, além de percorrerem o decesso de grandes autores, é o fato de que o recorte e a narração dos últimos momentos de alguém não é inédito. No caso de Parker, o trespasse estava sempre próximo e era íntimo da autora, como fica evidenciado em *Dottie* e no excerto anterior. Em Schneider (2005) o autor traz a ideia de “últimas palavras” de autoras e autores do cânone ocidental. Em *Vésperas*, por sua vez, temos somente mulheres e estas são relatadas de forma sutil, em alguns contos, como uma passagem ou uma busca realizada por cada uma para encontrar a paz e para que aqueles que ficaram encontrem o seu descanso, como vemos em *Dottie*:

Tudo parece voltar à paz. Troy espera. As vozes joviais povoam a tela, alegres como em dia de comemoração. De olhos fechados, Dottie parece aborrecida com a festa. A sonolência volta a aturdir Troy. Ele se deita sobre o colo de onde saiu, mas não sente mais o ir e vir que o ninava até o sono. A tevê é o único ponto que se mexe na penumbra fechada do quarto. Troy nunca entenderá a devassidão da luz, nem as coisas que se movimentam de modo autônomo, sem materialidade para serem apalpadas. No ser que mais ama, há um quietismo de casa vazia, um cheiro novo encobrindo outros aromas. Troy nunca vira a morte de perto. Ainda não sabe o que é um cão sem dono (LUNARDI, 2002, p. 39).

Em uma atmosfera de penumbra e decadência o narrador se liga mais ao cão à medida que o vazio do corpo de Parker dá lugar a morte. Esta perspectiva não é ocasional. Marca da curadoria polifônica, essa estratégia coloca o cachorro

e o leitor como plateia dessa situação vespéral. Ao contrário de *Vésperas*, essa aparente paz não fica tão bem-marcada em Schneider (2005), visto que a obra ensaística do autor faz uma menção memorialística. Podemos ver a narrativa da morte em ambos os textos como uma coletânea de fatos e relatos das vésperas do finamento de alguém. Segundo Walter Benjamin (2012), esse ato de narrar está intimamente ligado à experiência individual que se baseia nas experiências de quem escreve. Em comunhão com essas questões, Benjamin (2012) nos mostra que não só as experiências de Parker são relatadas em *Vésperas*, mas também as de Lunardi. Apesar de ficcionalizado, a forma como o morto é encontrado ou perícias realizadas (ARIÈS, 2003) nos dizem muito sobre os últimos momentos e é essa experiência que nos é necessária para compreender *Vésperas* e, principalmente, compreender *Dottie*.

Nesse contexto, para Tiphaine Samoyault (2008), é pertinente que a palavra tenha seus usos e que faz uso deles em contato tanto com outras palavras, quanto enunciados. Passamos a entender que uma obra só se constrói nos processos de leitura, retomadas e reconstruções feitas em outros tempos, ou seja, só entenderemos a morte de Parker em comunhão com sua biografia e com seus textos:

Quando Dorothy Parker morreu – em Nova York, em 1967, aos 74 anos – houve quem se espantasse, não só com o tamanho dos obituários de primeira página que lhe foram dedicados pelos grandes jornais americanos, como pelo quase absoluto desconhecimento de quem se tratava. Os poucos que se lembravam dela também já tinha morrido ou estavam com um pé na cova, ou não tinham uma exata dimensão do que ela representara na vida literária americana dos anos 20 e 30 – a grande cronista de Nova York, a contista e poetisa que pesava cada palavra para se receber três em troca, todas exatas e ferinas. Nem mesmo os seus poucos amigos sobreviventes daquela época imaginariam que ela teria uma feroz ressurreição a partir dos anos 70 (CASTRO, 1987, p. 09).

Para o crítico tais faces de esquecimento e recepção apresentam bastante relevância. Portanto, as lacunas deixadas pelas memórias do mundo e pelas autoras-personagens, no texto lunardiano, são preenchidas com outros

textos e ecos biobliográficos. Culminam com o que vemos em *Vésperas*, que retoma o processo de narrar e o processo do morrer.

No túmulo de Dorothy Parker encontramos estas três palavras “Excuse my dust” (SCHNEIDER, 2005, p. 262). Fazendo uma tradução livre é como se a autora deixasse nesse último ato, nessas últimas palavras “perdão pelas poeiras que deixara pelo mundo”. Para Lunardi, Dottie deixou não só esse pó a ser desculpado, mas um conjunto de palavras. Narradora à roda das palavras, foi uma exímia “contadora de histórias”. Deixou filmes, roteiros, contos, textos jornalísticos e anedotas que compõem a sua imagem de autora e a sua condição vesperal.

Portanto, o ato de narrar e rememorar grandes autores da literatura mundial como se esse fosse o seu último dia não é incomum. Se inspirar em enredos e elementos biográficos se faz presente em toda a literatura mundial não só na contemporaneidade, mas em séculos anteriores. Assim, é perceptível que Lunardi une tanto elementos da vida e da obra da autora-personagem com o intuito de criar algo que, sem dúvida, trará Parker para mais perto da atualidade.

### **3.1.3 Katherine Mansfield Beauchamp**

*Kass* é um nome e apelido, designação biobibliográfica que entrecruza palavras e livros. Kathleen Mansfield Beauchamp, conhecida mundialmente pelo pseudônimo de Katherine Mansfield agrega no apelido-título a experiência da linguagem e das coisas em suas múltiplas referências.

A autora, chamada de *Kass* pela família e amigos, Kathleen pelos professores e de Katie por outros, segundo Kimber (2016), nomes biobibliográficos que reacende a linguagem da autora, nasceu em Wellington – Nova Zelândia, no dia 14 de outubro de 1888 e morreu no dia 9 de janeiro de 1923, na França. “Morrera de velhice” em decorrência de uma hemorragia pulmonar, consequência da tuberculose que enfrentava há alguns anos. Nascida em uma família neozelandesa de classe alta, viveu durante a infância em uma vila no interior do país. Filha de um empresário bem-sucedido – Harold

Beauchamp – e de uma socialite – Annie Beauchamp – teve quatro irmãos: Vera, Charlotte, Jeane e Leslie. O último, o caçula, falecera durante a Primeira Guerra Mundial, o que afetou profundamente a autora (KIMBER, 2016).

Em virtude de sua posição social, Katherine deveria se casar e manter um status semelhante ao de sua mãe, o que, desde jovem, refutou (KIMBER, 2016). Violoncelista talentosa, Mansfield só teve uma afeição maior pela literatura quando retornou da Inglaterra, em 1906, após ser mandada com as irmãs, onde passou quatro anos. Em 1908, Katherine retornou à Europa e passou a frequentar os ambientes boêmios de Londres. Nesse período se casou pela primeira vez e separou em um intervalo de três semanas.

Após um casamento não planejado, uma gravidez inesperada e um aborto, provavelmente em decorrência da tentativa de colocar um baú em cima do guarda-roupa (KIMBER, 2016), sua vida foi-se encaminhando para o literário. Em 1910, Katherine conheceu John Middleton Murray, crítico literário que se tornaria seu marido anos mais tarde e, numa rotina desregrada, conheceu grandes autores da época, como Virginia Woolf, por quem tinha grande apreço (KIMBER, 2016).

Com o avanço da Primeira Guerra Mundial e o falecimento do irmão, os textos de Mansfield se tornaram cada vez mais melancólicos (KIMBER, 2016). Como consequência do estilo de vida e da falta de autocuidado, Mansfield teve tuberculose, o que afetou amplamente os seus textos e culminou no trespasse prematuro da autora aos 34 anos de idade. Nesse ínterim, teve a sua primeira quase morte, em 1917, em virtude de um pleurisma, consequência da tuberculose. Logo em seguida, em 1918, separou do primeiro marido e se casou com Murray, com quem permanecera até o final da curta estadia no mundo (KIMBER, 2016).

A tuberculose permeou grande parte da vida da autora e foi nesse período que ela mais escreveu, enquanto buscava tratamentos ainda em teste. Passando a ter uma vida nômade, Mansfield teve a companhia do marido e amigos nesse período. Considerada uma das doenças que foi sobrecarregada com ornamentos metafóricos, a tuberculose era, naquele período, uma doença

intratável e caprichosa, e entre o estigma e a morte lenta a tuberculose “[...] foi considerada uma insidiosa e implacável ladra de vidas” (SONTAG, 1984, p. 09).

Após a descoberta da doença, Mansfield passou a viver em casas de repouso pela Europa e fora nesse período, até sua morte em 1923, que escreveu os livros de contos que a deixaram conhecida pela posteridade: *In a german pension* (1910), *Je ne parle pas français* (1918), *Bliss* (1920), *The garden party* (1922), *The strangers* (1921), *The Daughters of the Late Colonel* (1921), dentre outros. Se a tuberculose “era representada como o protótipo da morte passiva” (SONTAG, 1984, p. 33) houve uma mulher no mundo que fez do período de convalescença uma “morte ativa”.

Na obra de Katherine acompanhamos grandes discussões do início do século XX e, em quase uma centena de contos ela abordou as contradições humanas ressaltando a condição feminina. Em *Bliss* (1920), por exemplo, um dos contos mais famosos, acompanhamos a felicidade de Bertha Young, ao saber que receberia visitas. Em *Je ne parle pas français* (1918), um escritor conta a sua história a partir de um bilhete que contém a frase em francês no título. Em *The Garden Party* (1922), a autora cria uma festa no jardim muito semelhante ao que acontecia na família de Mansfield, ainda na infância (KIMBER, 2016):

E, além disso, fazia um tempo ideal. Nem por encomenda conseguiriam um dia mais adequado para uma festa no jardim. Calmo, quente, um céu sem nuvens. Apenas o azul estava velado por uma névoa dourada, como acontece às vezes no princípio do verão. O jardineiro, desde a madrugada, aparava e varria o gramado, até que a grama e as rosáceas escuras e rasteiras, com margaridas de permeio, parecessem brilhar. Quanto as rosas, impossível ignorar que elas acreditavam ser as únicas flores que impressionavam os convidados de uma festa ao ar livre, sem dúvida, as únicas flores que todo mundo conhece. Centenas, sim, literalmente centenas haviam brotado em uma só noite; os arbustos verdes se curvavam, como se visitados por arcanjos (MANSFIELD, 1993, p.11).

Entre momentos de boa saúde e as dificuldades decorrentes da tuberculose, Mansfield escrevera contos e deixara muitos outros excertos inacabados (LUNARDI, 2002). No contexto de agravamento da enfermidade, mas na iminência de ainda escrever mais, encontramos essa Mansfield vespéral.



O que se segue na obra são narrativas de uma pessoa que, sofrendo de uma das moléstias que mais matavam no início do século XIX – a tuberculose – estava em uma casa de repouso em Fontainebleau, na França, aguardando a visita do marido Murray. Carinhosamente chamado de Bogey pela autora, no conto ele levava as cartas de Ida Baker, a qual usava o pseudônimo de Leslie Moore, chamada de L.M., e era amiga de Mansfield desde a infância. A autora, no conto, também recebia cartas de D. H. Lawrence, romancista inglês famoso pelos audaciosos romances que tratavam a nudez como algo comum em um momento em que essas questões eram vistas como impuras, e dos “Wolves” – Leonard e Virginia Woolf (KIMBER, 2016):

A campainha irá tocar agora, tocou, na sequência de um relógio que suprime o acaso. Kass se sente enfim sossegar. Bogey chegou a tempo. Acolhe-a no peito e massageia-lhe as têmporas esbranquiçadas. Traz bilhetes de L. M., notícias de Lawrence, dos Wolves. Tem muito a contar. Kass acompanha sua narrativa cuidadosamente, 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)

Aguardando as cartas como um elo com o mundo e o marido na ânsia de contar as novidades da clausura da doença, Mansfield tem suas pequenas alegrias diárias. É preciso entender que Kass passou anos em busca da cura e, em sua maioria, distante desses amigos. Em seus últimos anos, principalmente entre 1921 e 1922, Katherine, com plena consciência de sua doença, procura uma cura não ortodoxa (MEYERS, 2002). Foi em Montreux – Suíça, que Katherine conheceu Henri Spahlinger, bacteriologista que desenvolveu um composto, a partir de anticorpos produzidos em cavalos, que poderia combater a tuberculose (MEYERS, 2002). O tratamento não foi bem-sucedido e Mansfield continuou sua busca, ao mesmo tempo em que sua saúde deteriorava cada vez mais.

Ainda em agosto de 1921, Katherine teve uma enterite aguda. Em dezembro do mesmo ano ocorreu uma piora nos pulmões e no estado do coração, cada vez mais fraco (MEYERS, 2002). Nesse período Murray começou

a ficar incomodado com a forma como a esposa tratava a doença e Katherine com as saídas do marido. Como ela deixou registrado em carta, o relacionamento também acaba se tornando, digamos, doentio:

Já faz muito tempo que ele começou a sair todas as noites. Eu não posso pará-lo. Já tentei de tudo, mas é inútil. Ele vai embora. E o horrível é que não sei para onde ele vai e com quem ele está? É tudo um mistério. Isso é o que o torna tão difícil de suportar. Onde você esteve? Eu perguntei a ele e perguntei isso. Mas nem uma palavra, nem um sinal. Às vezes acho que ele gosta de me torturar (MANSFIELD in MEYERS, 2002, s.p., tradução nossa)<sup>17</sup>

Impossibilitada de sair e cada vez mais debilitada, Mansfield buscou um último tratamento na clínica de Gurdjieff. A tuberculose no período final do século XIX e início de XX “se tornou um novo motivo de exílio, uma nova razão para viver viajando (antes disso, nem as viagens nem o isolamento em um sanatório constituíam formas de tratamento da tuberculose)” (SONTAG, 1984, p. 44), por isso a sua última tentativa foi ao sul de Paris, na França.

O que acompanhamos nos últimos anos de Katherine são retratados em *Kass*, de Lunardi. A incompreensão do marido (e da sociedade) em relação às escolhas de tratamento e o afastamento, a incompreensão também por parte dos amigos, entre outras questões foram minando a doente: “o culto da tuberculose não era simplesmente uma invenção de poetas românticos e libretistas de ópera, mas uma atitude generalizada” (SONTAG, 1984, p. 41). Nesse contexto vespertal de aguardar o marido, Kass já se prepara para a desaprovação em relação a mais uma tentativa de cura:

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

---

<sup>17</sup> It's a long time now since he started going out every evening. I can't stop him. I've tried everything but it is useless. Out he goes. And the horrible thing is I don't know where it is he goes to and who is he with? It's all such mystery. That's what makes it so hard to bear. Where have you been? I've asked him and asked him that. But never a word, never a sign. I sometimes I think he likes to torture me (MANSFIELD in MEYERS, 2002, s.p.).

Gurdjieff e a lábia obscura de seu misticismo. Fala de remédios recém-lançados, novas pesquisas, cirurgias. Bogey luta com inocência. Seus lábios de soldado do império seguram cada uma das emoções, embora os dedos, menos treinados, torçam-se de inconformidade. Na lareira, pedaços de lenha definham em um fogo de artifício, brando demais para juntar calor (LUNARDI, 2002, p. 86).

Mesmo após inúmeras tentativas de impedir que continuasse na busca e que aceitasse o diagnóstico mortal, Bogey tenta retirar Mansfield de seu último retiro. Em seu último ano, 1922-1923, Mansfield abraçou, de forma inesperada, a doutrina de Gurdjieff após os desapontamentos com os outros tratamentos recorrentes. Foi nesse período, diante das inconsistências de Murray, que ela se recusa a passar seus últimos anos em um sanatório convencional: “Katherine irracionalmente decidiu que se descobrisse certas verdades psíquicas ou espirituais, seus bacilos da tuberculose simplesmente desapareceriam” (MEYERS, 2002, s.p., tradução nossa).<sup>18</sup> A autora ratifica, em carta, as dificuldades da doença:

Parece que levo metade de minha vida chegando a hotéis estranhos .... A porta estranha fecha-se atrás do estranho, e então eu entro sob os lençóis. Esperando que as sobras caiam dos cantos e teçam sua lenta, lenta teia sobre o Mais Feio Papel de Parede .... O homem do quarto vizinho ao meu tem a mesma queixa que eu tenho. E quando acordo durante a noite ouço-o mudando de posição. Então ele tosse. E depois de um período de silêncio, eu tusso. E ele tosse de novo. Isso se arrasta por muito tempo. Até que eu sinto que somos como dois galos cantando um para o outro em falsas autoras. De longínquas e escondidas fazendas (MANSFIELD in SONTAG, 1984, p. 45).

O relato da autora em Sontag (1984) nos mostra além da doença, mas as imposições e restrições que a moléstia trouxe não só a ela. Após anos de desconfortável tosse, com bem exemplifica o relato anterior, Mansfield, finalmente, compreendeu que estava em seus últimos momentos. Em 15 de outubro de 1922 ela e a amiga Ida Baker chegaram à Paris e no dia 17 do mesmo

---

<sup>18</sup> Katherine irrationally decided that if she discovered certain psychic or spiritual truths her tubercle bacilli would simple disappear” (MEYERS, 2002, s.p).

mês viajaram para Fontainebleau – Avon. Baker retornou no dia 19 e Mansfield permaneceu até sua morte, em janeiro de 1923 (MEYERS, 2002).

Apesar de controverso e dos casos de charlatanismo envolvendo Gurdjieff, após a morte de Mansfield, Baker e Murray concordaram com os benefícios da estadia da autora no sanatório: “ainda assim, Ida Baker e John Middleton Murray, que se reuniram para o funeral de Mansfield na Igreja Protestante em Fontainebleau, acreditam que a permanência de KM (*sic*) no instituto foi benéfica” (CUSACK, 2014, p. 2, tradução nossa)<sup>19</sup>. No entanto, ainda nos últimos momentos da autora o marido não entendera a questão, o que é abordado no conto vespéral:

Aguentou cinco anos de glacialidade e pânico até chegar a Fontainebleau, pedaço do Tibete em território francês. A desesperança a trouxera, contrariando para sempre a opinião de Bogey, de L.M. e de todos que a queria por perto. Kass não impede o sorriso, ao antever a cena de conflito assim que o marido adentrar a sala.

Uma visita ordinária, sem grandes motivações, a carta calculada pedia. Ele vinha? Podia? Sim, claro, Bogey respondeu em 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).

Após tanto tempo tendo com a doença como cursora de sua vida, os momentos de alívio e felicidade, sem dúvida, estavam associados às visitas que recebia, com a do marido, relatada anteriormente. Em *Vésperas*, uma Mansfield debilitada sabe que seus dias estão terminando, e, assim como Parker e Clarice, esta integra o cânone de mulheres de vésperas instituído por Lunardi e analisado nessa Tese. Do seletto conjunto, algumas autoras tiveram suas vésperas permeadas por morbidades e não pelo “curso natural” da vida:

Tudo em volta se liquefaz. Estou no meio do oceano. As águas são tão calmas que posso boiar. Ouço a voz de Bogey pedindo

---

<sup>19</sup> yet both Ida Baker and John Middleton Murray, who reunited for Mansfield’s funeral at the Protestant Church in Fontainebleau, believe that KM’s stay in the institute was beneficial (CUSACK, 2014, p. 2)

que eu volte. Ele me estende o braço, mas estou além da arrebentação, flutuando na superfície como um bicho que não respira. Uma ipomeia lançada ao mar (LUNARDI, 2002, p. 88).

Nessa aura liquefeita, Mansfield é aquela que conta sua morte em perspectiva vespéral. Em uma atmosfera romântica, se comparada ao gótico em *Sonhadora*, uma personagem, de certa forma, obstinada, vivera os últimos anos em uma busca incessante pela cura. Nesse espaço da doença, o importante para a autora foi não abandonar a escrita:

O diagnóstico fora claro desde a primeira vez. Diante do lenço maculado, Kass enxergou sua biografia tingir-se de 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. Teria de 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).

Acompanhamos entre uma fala de Mansfield e outra, uma série de particularidades da autora que se tornam parte da estrutura narrativa lunardiana. No processo curatorial a Kass-personagem enxerga sua própria narrativa: a necessidade de adequar seus últimos anos de vida de acordo com a doença e a constante visita a médicos que ainda não tinham a cura da tuberculose. Nesse universo da curadoria polifônica, segundo Antonio Candido (1993), toda narrativa é estabelecida tendo como pressuposto elementos que não fazem parte do literário. Nesse aspecto, constatamos que o trabalho curatorial desenvolvido em *Kass* busca mais aspectos pessoais trazendo camadas intertextuais, por exemplo, ao retomar *Bliss*, um de seus contos mais expressivos:

Realmente – realmente – ela tinha tudo. Ela era jovem. Harry e ela estavam apaixonados como sempre, e eles se davam esplendidamente e eram realmente amigos. Ela teve um bebê adorável. Eles não precisavam trabalhar com dinheiro. Eles tinham uma casa e um jardim absolutamente satisfatórios. E amigos – amigos modernos e emocionantes, escritores e pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais – exatamente o tipo de amigos que eles queriam. E eles tinham livros, e havia música, e ela tinha encontrado uma pequena costureira maravilhosa, e eles iam para o exterior no verão, e

sua nova cozinheira fazia as omeletes mais excelentes ...  
(MANSFIELD, 1981, p. 96, tradução nossa).<sup>20</sup>

No conto anterior, *Bliss*, vemos uma semelhança com a vida Katherine, já que essa era a vida que se esperava dela (filhos e casamento), mas também pela realidade familiar da autora. No caso de *Bliss*, em um típico fim de semana, acompanhamos a típica família feliz e o casamento como a consolidação da felicidade da mulher. Nessa vertente, vemos que mesmo sem concordar ou querer para si as tradições impostas naquela época, Mansfield dialoga com elas, as expõe e se coloca como crítica de tais questões:

Pela primeira vez na vida, Bertha Young desejou o marido. Oh, ela o amava – ela estava apaixonada por ele, é claro, de todas as outras maneiras, mas não dessa forma. E igualmente, é claro, ela entendeu que ele era diferente. Eles discutiram isso com tanta frequência. A princípio, ficou terrivelmente preocupada ao descobrir que estava com tanto frio, mas depois de um tempo, isso não pareceu importar. Eles eram francos um com o outro - bons amigos. Isso foi o melhor de ser moderno (MANSFIELD, 1981, p.103-104, tradução nossa)<sup>21</sup>.

No contexto, ainda em *Bliss*, vemos a crítica aos padrões de sua época e a necessidade da franqueza como traço da modernidade articulada nas palavras. Apesar de ter um casamento como o esperado, acompanhamos Bertha Young e seu marido como companheiros, já que os personagens são mais amigos do que amantes. Essa relação se estende à Mansfield e Murray, que são mais melhores amigos do que um casal em uma relação. Assim, presenciamos em *Bliss* uma relação entre a vida e a obra da autora. Nessa vertente entendemos o postulado por Candido, para o qual precisamos “analisar o

---

<sup>20</sup> Really – really – she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really pals. She had an adorable baby. They didn't have to work about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends – modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions – just the kind of friends they wanted. And they there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in summer, and their new cook made the most superb omelettes ... (MANSFIELD, 1981, p.96).

<sup>21</sup> For the first time in her life Bertha Young desired her husband. Oh, she'd loved him – she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were frank to each other – such good pals. That was the best of being modern (MANSFIELD, 1981, p.103-104).

comportamento de ser que se manifestam dentro do texto, porque foram criados nele a partir dos dados da realidade exterior” (CANDIDO, 1993, p.10). Em vista disso, curatorialmente, vivenciamos camadas póstumas entrecruzando as duas forças que enformam essa biobibliografia:

A campanha irá tocar agora, tocou, na sequência de um relógio que suprime o acaso. Kass se sente enfim sossegar. Bogey chegou a tempo. Acolhe-a no peito e massageia-lhe as têmporas esbranquiçadas. Traz bilhetes de L.M., as notícias de Lawrence, dos Wolves. Tem muito a contar. 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).

No conto fica, então, muito marcada a preocupação de Katherine com aqueles que vão ficar. Segundo Scarre (2009, p.115, tradução nossa), “nossas respostas cognitivas e emocionais à morte de uma pessoa são uma função das ligações que fazemos entre o passado e o presente e, em particular, nosso próprio envolvimento na história dessa pessoa”<sup>22</sup>. Desse modo, a preocupação da autora se esvai quando se despede daqueles que a queria bem: “Então é isso! Estou finalmente acordada, como o mestre queria” Kass se sente instalada no espaço. Finalmente pode assistir ao peixe-dourado do instante saltar à superfície e dar voltas sobre si mesmo” (LUNARDI, 2002, p. 85). Essa realidade presente no conto nos leva a uma apropriação com base no montar e remontar uma imagem de uma véspera pautada na doença: “o mito da tuberculose constitui o episódio quase derradeiro na longa carreira da antiga ideia de melancolia – que era a doença do artista” (SONTAG, 1984, p. 44).

Apesar de a literatura ser vista “como uma prática de apropriação de si e de outros” (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018, s.p.) e Bloom (1991) entender que influenciar é entregar uma parte de si. No caso do texto de Mansfield nos agarraremos a afirmação de que o texto é de Lunardi, mas influenciado por aquilo que a autora considerou relevante durante a sua formação e em relação

---

<sup>22</sup> our cognitive and emotional responses to a person's dying are a functional of the links we make between past and present and, in particular, our own involvement in that person's history” (SCARRE, 2009, p. 115).

ao que se sabe sobre os seus últimos dias de vida. Nesse contexto curatorial que retoma Bogey, vemos a escolha de Lunardi frente aquilo que a autora achou relevante retomar no conto em relação a vida dos dois e a relação com Gurdjieff.

Outro ponto de relevante destaque é a discussão acerca da citação não visível que também fica nítida no próprio título do conto: *Kass*. Aliás, essa relação dos títulos vesperais nos instiga a verificar o caráter curatorial do texto lunardiano, todavia atentemo-nos ao conto em análise neste momento. *Kass* era a forma carinhosa que Katherine Mansfield era chamada pelos familiares e funciona como um elo entre as duas Mansfield: a que passou pelo mundo, autora de carne e osso e a que se fez personagem de Lunardi. A relação entre ambas pode ser também encontrada nas próprias obras da autora inglesa.

Por fim, resta ainda o lampejo vespéral que reverbera daquilo que ainda ficou de uma contista que teve seu trespasse ainda jovem. Nas reflexões dentro do processo curatorial em relação ao diálogo interior contínuo de Mansfield o leitor fica convidado a procurar as obras da autora neozelandesa.

### 3.1.4 Sylvia Plath

Sylvia Plath era munida de incalculável sagacidade no labor da escrita e erigiu, por esforço contumaz, uma cultura intelectual à sua volta. Em diálogo com os clássicos e sempre aberta ao filosófico, à roda do feminino com elementos do *nonsense mortuário* ela firmou-se no cenário da literatura – mesmo que postumamente.

No conto de *Vésperas* que nos traz essa escritora sua presença também é póstuma – Sylvia Plath é redescoberta numa nota de jornal:

A outra notícia que se colou em meus olhos era de interesse geral, não um assunto particular de um aniversariante em crise. Trazia a informação de que a poeta Sylvia Plath tinha morrido tragicamente no dia anterior, em sua casa, na Fitzroy Road, 23. Ela estava separada do marido e deixou dois filhos pequenos. (LUNARDI, 2002, p. 91).

Sob o viés biobibliográfico da escrita curatorial, Plath nos aparece na rememoração do suicídio de uma poeta ainda pouco conhecida. Separada do



marido, fato marcado para o início dos anos de 1960, e que deixa duas crianças muito pequenas (talvez uma forma de marcar a irresponsabilidade feminina frente o cuidado com os filhos, que era única e exclusivamente tarefa da matriarca da família).

A autora americana nascida no dia 27 de outubro de 1932 tem sua morte retratada no dia 13 de fevereiro de 1963. Presente em um dos contos que aborda pouco a vida da autora, acompanhamos a trajetória de um personagem que, ao ler o jornal em uma gélida manhã, vê que uma autora não muito conhecida ainda – Sylvia Plath – havia falecido dois dias antes da abertura do jornal. Em um processo epifânico, esse personagem também sem nome, cuja esposa tem o nome de Sylvia, vê sua vida afetada por este “falecimento trágico”.

A notícia, assim lançada ao leitor movimenta os modos de morrer (representado metonimicamente pela autora) e os modos de viver (na rotina de um casal que completava suas bodas de pérola).

No resvalar de um casal que enfrenta a rotina do tempo, os detalhes do trespasse não são trazidos. Mas na notícia dessa morte de mulher, como suicídio, que também não é detalhado no conto, uma estrutura quase epifânica passa a ser desencadeada a partir de uma notícia colhida no jornal. Diferente dos demais contos, neste, vemos o que a morte da autora gerou no outro, ou melhor, em um casal que, após mais de 30 anos de casamento, vivenciava um relacionamento rotineiramente *cansado*. A falta de detalhes sobre o suicídio pode causar estranhamento, e tal falta nos leva a, no início deste trabalho, abordar a forma como Plath morreu, pois nesse sentimento da notícia reside o trabalho de Lunardi.

Segundo cartas e biografias, além dos moradores do prédio onde morava, Plath vinha enfrentado dificuldades após a separação do marido, além dos problemas de depressão que a perseguiram desde a juventude. Vamos ao detalhamento que Lunardi não contou: após colocar os filhos para dormir, arrumar um pequeno café da manhã, deixá-lo no quarto junto às crianças, vedar a porta deles e abrir ligeiramente a janela – que quase os matou de frio –, Plath ingeriu uma quantidade considerável de remédios que vinha tomando para controlar a doença mental. Depois do arranjo cuidadoso, ela enrolou uma toalha

no rosto, ligou o gás do fogão, enfiou a cabeça no forno e faleceu por meio da inalação de gás, aos 30 anos (WAGNER-MARTIN, 2018a).

Apesar de impactante para quem recebe a descrição, é certo que o suicídio estava em sua obra. Não significa reduzir de forma determinista a obra ficcional como uma constante para o autocídio, mas de aproximar as duas questões balizadas pelo conto de Lunardi. Isso ocorre devido a temática do morrer sempre ter sido presente na vida, nos poemas e no único romance publicado da autora – *The Bell Jar – A Redoma de Vidro*. Plath também deixou uma série de contos, extratos jornalísticos e cartas que retratam a destreza com que a autora escrevia e capítulos consideráveis de uma escrita de morte.

Junto a Woolf, que se suicidou em 1941 e Cesar, em 1974, Plath fecha o cânone de ícones literários que, atravessadas por doenças e depressão, optaram por finalizar as suas trajetórias com o retirar da própria vida.

Antes do ato funesto a autora americana deixou organizado *Ariel*, livro que só seria publicado dois anos mais tarde – um outro tipo de véspera, pois é o ato que antecede a publicação. Entretanto, o marido, Ted Hughes, responsável por grande parte das angústias dela, modificou e suprimiu (de maneira *curatorial* *suspeita*) a ordem dos poemas na edição de 1965. Somente em 2004, Frieda, a filha mais velha do casal, republicou a coletânea na ordem idealizada pela mãe. A própria filha, no prefácio da edição de *Ariel*, em 2004, defende o pai: afirma que ele fez o que lhe cabia naquele momento e a decisão pela retirada de alguns poemas se deu ao fato de a fúria de Plath se direcionar a pessoas que ainda estavam vivas no momento da edição.

Compreendemos ainda que o trabalho feito por Hughes se assemelha a uma “curadoria” tendenciosa, pois abarcava interesses, em sua maioria, próprios. Assim, Frieda (e nossa Tese) considerou que foram duas versões totalmente diferentes, mas ambas retratando a maestria de Sylvia. Sendo assim, compreendemos que foram trabalhos curatoriais diferentes, que mudaram a ordem, retiraram e rearranjaram os poemas. Dois parentes tentando contar a mesma história com capítulos e vozes diferentes.

Neste seu percurso de escrita, transformado em livro póstumo, a escritora abordou questões conturbadas e cruciais que permearam a sua existência e

retratou situações ou pessoas que desaprovava, além do marido com quem teve diversos embates. Segundo Wagner-Martin (2018a), Plath nunca subestimou o próprio trabalho e tinha plena consciência de que seus escritos, apesar de bons, seriam julgados sob uma perspectiva diferente por, simplesmente, ser mulher. O flerte com a morte esteve presente na poética da autora de maneira fulcral, como em *Lady Lazarus*, *Morte e cia*, entre outros, posto que a autora abordava não só as tentativas, mas também as angústias que a levaram a tentar cometer, mais de uma vez, suicídio, como pode ser auferido em *A Redoma de Vidro*.

Essa poética da morte presente na obra da autora rememora um evento marcante: a morte do pai. Apesar de na primeira infância Plath não ter vivenciado problemas que ecoaram diretamente nos seus processos literários, o falecimento do pai, em decorrência da diabetes, quando ela tinha apenas nove anos, mudou completamente a vida da autora. Figura importante na existência de Plath, o pai habita vários poemas que abordam insetos, principalmente abelhas, que era a sua temática de estudo, mas também poemas que falam diretamente da figura paterna, como *Daddy*:

### **Papai**

Agora chega, papai, agora chega  
De você, sapato preto  
Onde vivi feito um pé  
Por trinta anos pálida e pobre,  
Mal podendo respirar ou espirrar.

Papai, bem que eu quis te matar.  
Você morreu antes que eu tivesse tempo –  
Mármore, pesado, saco cheio de Deus,  
Estátua pálida de dedo cinza,  
Imenso como uma foca em São Francisco  
(PLATH, 2004, s.p.).

Com efeito o poema abarca uma atmosfera pesada que vai do esmagamento da voz lírica ao desejo do parricídio. *Papai*, além de abordar a falta do pai e questões acerca da sua violência simbólica, trata das dificuldades após “trinta anos de solidão”. Tal poema, num conjunto de outros – *a reunião das abelhas*; *a chegada da caixa de abelhas*; *ferroadas* – retratam angústias que a autora vivera. *Mal podendo respirar ou espirrar*, sob o peso da lembrança do

trespasse do pai, numa não tão longínqua infância que se projeta para um futuro possível: *Mármore, pesado, saco cheio de Deus*. Da qualidade de uma artífice, do alargamento das fronteiras poéticas é que Lunardi vai ser servir.

Retornando à biografia, necessária para entender um de seus poemas mais famosos, temos uma Plath, que nasceu em Boston, Massachusetts, e foi a primeira filha de Otto e Aurelia Schober Plath – professor da *Boston University* e dona de casa, respectivamente – tendo a mãe deixado a carreira acadêmica para cuidar da família e auxiliar o marido nos artigos e livros que escrevia. Após a morte do pai, como abordamos acima, e antes da ida à Europa, a jovem Sylvia tentou suicídio pela primeira vez, como deixa registrado em *Lady Lazarus*, presente em *Ariel* (2004):

### **Lady Lazarus**

Tentei outra vez.  
Um ano em cada dez  
Eu dou um jeito –

Um tipo de milagre ambulante, minha pele  
Brilha feito abajur nazista,  
Meu pé direito

Peso de papel,  
Meu rosto inexpressivo, fino  
Linho judeu.

Dispa o pano  
Oh, meu inimigo.  
Eu te aterrorizo?  
(PLATH, 2004, s.p.)

No título, Plath retoma Lázaros, personagem bíblico ressuscitado por Jesus dias após a sua morte. Na estrofe seguinte, em alusão ao fato de os nazistas terem feito experiências usando pele humana, o eu-poético se coloca como um telespectador. Em adição, Plath retoma, em todo poema, as três tentativas de suicídio em três décadas de vida. Ela, como um palame que escreve, marca na própria pele um sangue fúnebre. A ressurreição, em sua poética, se dá sempre pela palavra.

Além da obra *Ariel* (2004), Plath deixou no romance autobiográfico *The Bell Jar – A Redoma de Vidro*, publicado inicialmente em 1963, registradas as terapias de eletrochoque. Ante as instabilidades psicoemocionais, Esther Greenwood, jovem estudante de Língua Inglesa, enfrenta, durante as férias de verão, os problemas mentais resultantes das aflições em relação a escolha entre ser uma “mulher tradicional” ou quebrar as tradições da época, incômodos semelhantes aos de Plath – e tão presentes nas biobibliografias de Julia, Zelda e Katherine. Os desconfortos de Plath levaram-na ao suicídio. As questões filosóficas que permeiam o ato fizeram com que a autora optasse pelo trespasse voluntário ainda jovem e, segundo Minois (2018), entender os motivos que levam alguém ao autocídio é uma questão filosófica, mas também religiosa, moral e cultural, o que vemos em seus poemas, mas também nas falas de Esther.

Na obra de Plath a temática da morte e o flerte com a ela é evidente. Segundo Durkheim (2000), as tendências suicidas não podiam ser explicadas nem pelo físico e nem pela constituição do ser. Mas é importante ressaltar que no começo do século XX o feminino modificou-se em diversos aspectos. Nos poemas e cartas, além do romance, Sylvia retratou as divergências com a mãe e os problemas com o marido. Possuía amigos, mas não tinha o suporte emocional e social para enfrentar a depressão, o fim do casamento, um dos invernos ingleses mais rigorosos de todos os tempos (LUNARDI, 2002) e a criação de duas crianças. Plath sucumbiu ao não manter o equilíbrio – não teve outros para auxiliá-la.

Assim, após um trágico suicídio, Plath nos deixa os poemas de *Ariel* e as memórias de Ester quase como o presságio de uma tragédia que acabara de acontecer, dado que as obras foram lançadas pouco tempo após a morte de Sylvia.

Em *A Redoma de Vidro*, Esther é passiva e incapaz de fazer as próprias escolhas, depende constantemente dos outros e mostra dificuldade em se encontrar no meio em que estava. Esses problemas levaram-na a ter um bloqueio que a impede de dormir, ler e escrever culminando em tratamentos de eletrochoque, terapia e em uma tentativa de suicídio. Rememorando a primeira tentativa de autocídio, ela realiza uma autorreflexão:

Eu ainda estava usando a saia rodada e a blusa branca de Betsy, estavam meio caídas agora, já que eu não as lavara nas três semanas em que estive em casa. O suor acumulado no algodão produzia um cheiro azedo, mas acolhedor. Também fazia três semanas que eu não lavava o cabelo. E sete noites que não dormia (PLATH, 2019, p. 143).

A partir da ótica de Ester vemos uma Sylvia Plath ainda no final da adolescência e início da fase adulta, e que busca se encontrar em meio a uma avalanche de informações e ideias, ao mesmo tempo em que precisa lidar com as exigências do período. Há semelhanças entre a vida da autora e a da personagem de Lunardi. Isso nos serve de aporte para entender as angústias femininas vividas por uma mulher que entende seus deveres e os questiona, como ocorre nas vésperas lunardianas. Os traumas passados como jovem da década de 1950, o início de uma depressão e o desenvolvimento de problemas mentais que culminaram numa escrita constante movem-se para o suicídio.

Segundo Bertacini (2018, p. 29), “morrendo, Sylvia pouparia seus entes queridos do desgaste de um encarceramento caro e por tempo indefinido em um sanatório do Estado” (BERTACINI, 2018, p. 29). Sylvia enfrentava não só as agruras da depressão, mas se preocupava com o que a família poderia pensar e fazer com ela. Em carta ao amigo Cohen, Plath relatou que, em sua última tentativa, deixou um bilhete endereçado à mãe. Neste registrou que entrou no porão e ingeriu, na tentativa de morrer, várias pílulas para dormir, o que fica retratado na obra da autora, sob a ótica de Esther:

Então desci até a cozinha. Abri a torneira e enchi um copo grande de água. Peguei o copo e o frasco de pílulas e desci para o porão.

Uma luz fraca e submarina atravessava as fendas das janelas. Havia um vão escuro na parede, atrás do aquecedor a óleo, da altura do meu ombro. Ele avançava até perder-se de vista, sob uma passagem coberta que havia sido adicionada à casa depois do porão ter sido escavado. A passagem acabou construída sobre aquela fenda secreta de piso de terra.

[...]

Inicialmente nada aconteceu, mas quando me aproximei do fim do frasco luzes vermelhas e azuis começaram a piscar diante dos meus olhos. O frasco escapou de meus dedos e eu me deitei.

O silêncio recuou, revelando as pedrinhas, as conchas, todos os destroços decadentes da minha vida. Então, no limite da visão, ele se recompôs e, numa grande onda, me arremessou para o sono (PLATH, 2019, p. 188-189).

Detalhadamente Esther nos narra o caminho até um local, dentro da própria casa, onde não seria facilmente encontrada, a sensação após tomar as pílulas e, finalmente, o desmaio. Essa rememoração de fatos nada mais é que a narração feita por Sylvia em uma de suas tentativas, nos mostrando que em *Redoma de Vidro* ela realiza um trabalho emocional perante o tema. Há quase um mosaico de citações (KRISTEVA, 2005) em relação a vida da autora e Plath, em sua narrativa, utiliza fatos da sua própria vida para construir Esther e narra a tentativa de suicídio da personagem – com as pílulas da mãe.

Mas, na voz da personagem ficcional-autobiográfica surge essa questão *tanato-ética*, como coloca Georges Minois (MINOIS, 2018, p. 410). E sob essa perspectiva vemos que há uma multiplicidade de discursos, retomando Bakhtin (2018b), o que gera um arranjo curatorial a partir de fatos anteriores. Memórias vesperais e póstumas que vão se respondendo. Relatos e cartas da própria autora, poemas e prosa que levam, todavia, ao reino do desconhecido chamado morte.

Em um limiar vespéral de quase morte, após o tratamento psiquiátrico e a conclusão da graduação, Plath foi aceita na *Cambridge University*, onde conheceu Edward Hughes – também chamado de Ted Hughes. Em 1955 se casaram, mas o relacionamento dos dois foi conturbado. Ted passou a ficar pouco em casa e, tempos mais tarde, Plath descobriu o relacionamento extraconjugal com Assia Wevill, a qual matou a filha e suicidou imitando – tragicamente – o mesmo gesto de Plath.

Nesse limiar, quando a vida é mais literária que o literário o correto passa a ser trabalhar com o silêncio: justamente o que Lunardi faz ao deslocar a recepção da morte da escritora para uma notícia de jornal:

O buraco negro e escancarado do aniquilamento revolta e amedronta, e aqueles que se precipitam nele de maneira voluntária são considerados loucos. Mas essa recusa coletiva e individual não é ditada pela aversão irresistível de cada um a se

lembrar de uma sorte que ele sabe que, inevitavelmente, será a sua? (MINOIS, 2018, p. 410).

Essa relação matrimonial também se duplica em Lunardi – e em tantos relacionamentos freudianamente atravessados por traumas e tramas. Fazendo, com todo cuidado essa aproximação biobibliográfica é possível investigar que o relacionamento entre Plath e Hughes, provavelmente, levou-a ao suicídio, junto, claro, à depressão que enfrentava desde a juventude (WAGNER-MARTIN, 2018a). Quando decidiu ligar o forno e pôr fim às angústias, ela já estava separada do marido e havia voltado a Londres após viver um período em Devon, Inglaterra. Os detalhes do ato, ao contrário do silêncio lunardiano, estão retratados no filme *Sylvia*, de 2003 (Dirigido por Christine Jeffs).

Além dos fatores biográficos que retoma Plath, em *Vésperas*, precisamente *Victoria*, pseudônimo usado por Plath na primeira versão de *A Redoma de Vidro*, lançado em 1963, vemos uma particularidade singular. Assim como em *Clarice*, a personagem principal não é Plath, mas um homem que tem em comum com a autora a esposa com o mesmo nome, Sylvia: “Por mais que eu despreze toda espécie de sortilégio, não podia me furtar à ideia de que tudo poderia haver se precipitado porque minha mulher também se chama Sylvia. Pouco mais posso dizer com tanta objetividade” (LUNARDI, 2002, p. 92), e um casamento permeado por uma solidão a dois. Algo semelhante ao vivido pela autora vespéral durante seu casamento. Nesse limiar, vemos a Sylvia-vespéral como um duplo da Sylvia-autora, assim como Esther funciona como um duplo na obra de Plath.

Essa curadoria da autora de *Vésperas*, feito por Lunardi, é retomada no silêncio do marido, personagem sem nome, e como a morte de Plath, também silenciada, propiciando uma epifania, uma reflexão sobre sua ausência no mundo palavrado junto à esposa. A questão fica mais pungente quando pensamos que o recorte temporal dessa presença-ausência é de trinta anos, mesmo tempo de vida de Plath naquele instante.

Em *Victoria*, acompanhamos, então, a solidão sob a ótica masculina, enquanto na obra de Plath ela é vista através do feminino. *Victoria* se torna o oposto daquilo que vivera, ou aquilo que a autora provavelmente gostaria de ter



vivido: a reaproximação de um marido que, após anos, percebeu que a relação caiu no esquecimento.

Nesse viés, a análise dos pseudônimos usados nos títulos se faz necessária. A particularidade do conto de Plath é que Victoria foi o pseudônimo escolhido pela autora americana para publicar sua obra e Lunardi utiliza dele para nomear o conto. A duplicação das camadas biobibliográficas ganha contornos tanato-literários. Essa discussão acerca não só dos pseudônimos, mas também dos apelidos nos levam a análise feita por Bakhtin, em relação aos nomes em Rabelais, “a maior parte dos nomes próprios adquire o caráter de apelidos” (BAKHTIN, 2002, p. 405). Entendemos a construção dos títulos de *Vésperas* como a certeza da presença das autoras, um resquício biográfico no ficcional que evoca e que disfarça, tenta assinar, mas não assina. Os apelidos aparecem como uma alcunha, caracterizando cada uma das personagens vesperais.

As camadas biobibliográficas permeiam todos os detalhes e o personagem inicia o relato afirmando o quanto aquela morte no jornal, durante um dos invernos ingleses mais frios em 150 anos, mudou a forma como pretendia viver os últimos anos do seu casamento – que também era da vida:

Fora isso, nada mais me perturbava. Eu estava na estação, como fazia todos os dias, esperando o trem das 08:23 para ir ao centro, onde ganho o pão há mais de três décadas. Seria uma inverdade tentar convencer-me, contudo, de que esse era um dia qualquer. Além do dia frio que havia congelado o mercúrio dos termômetros durante a madrugada, eu estava completando o meu sexagésimo aniversário (LUNARDI, 2002, p. 90-91).

O frio congelante que atravessou Plath naquela gélida noite e início da manhã dá contos singulares: o frio torna a solidão ainda mais espinhosa. Plath também vivenciou a solidão e as angústias matrimoniais e trouxe o despertar a um desconhecido, que, enquanto aguardava a melhora do tempo e percebia que não teria o aniversário noticiado nas páginas diárias, decidiu por uma mudança em sua vida. A narrativa lunardiana mostra ainda um marido que, ao contrário de Ted, optou por trazer vida ao que era vivido por ele e a mulher. Ao perceber que os anos haviam endurecido o relacionamento, ele ainda percebeu, em

virtude do suicídio de uma jovem escritora, a necessidade de ressignificar tudo que acontecera no matrimônio. Acompanhamos toda a reflexão com o pensamento de que Ted Hughes poderia ter feito o mesmo, o que não aconteceu e, de certa forma, culminou com o fim de Plath e duas crianças, ainda muito jovens, órfãs:

Além dos muitos poemas, relata o jornal, Sylvia deixa dois filhos, um menino e uma menina, ainda pequenos. É difícil imaginar que essas crianças logo irão crescer e alcançar a idade que a mãe tinha quando morreu. Em determinado ponto, serão mais velhos do que ela e passarão a enxergá-la com os olhos de pais, de pessoas que experimentaram as dores e os impulsos a que Sylvia não resistiu, e finalmente entenderão, apesar de tudo (LUNARDI, 2002, p. 97).

Estas crianças-testemunhas-inocentes só poderão entender o que a mãe passara anos depois. Era impossível que, naquele momento, entendessem o que levou a mãe àquele trágico fim, irão crescer, como fica relatado acima, e as vezes ainda não entenda, o que fica, de certa forma, relatado por Frieda no prefácio de *Ariel* (2004).

O “falecimento trágico”, como foi relatado nos jornais da época, carrega um casamento que não durou tanto tempo. Ao passo que o conto indica que a esposa do personagem (em *Victoria*) permaneceu fiel durante os trinta anos e, de certa forma, também a personagem, Sylvia enfrentou o vazio de ser uma “mãe solteira” e que sofria com as cobranças sociais impostas em um momento que separar era malvisto e aguentar a traição era o mais correto. Numa sociedade machista e em um período em que a mulher buscava a emancipação, Sylvia emancipou-se pela escrita, libertou-se pelo suicídio.

No encadeamento respondível da curadoria polifônica *Victória* amarra, na ordem do livro, os contos que têm as autoras como personagens secundárias no texto: *Victoria*, *Clarice* e *Ana C.* Outro ponto de possível esclarecimento é que a véspera da morte de Plath não é esclarecida, ela se torna mais conhecida após o seu falecimento e a personagem de *Vésperas* deixa isso bem evidente.

Compreensível, então, que a sua influência mundial só tenha ocorrido também após o suicídio, talvez o estopim tenha sido aquela página de jornal que foi ganhando camadas biobibliográficas e metafóricas nas páginas lunardianas:

Lembro-me nitidamente de imagens fortes que se enganchavam a outras imagens, também grandiosas, formando uma sucessão de metáforas que terminavam abruptamente, me pondo em conflito com meu idioma. Não sei se foi o sotaque americano, o espírito do álcool que se desprendia a cada gole, mas eu ouvira minha língua de berço de repente transformar-se numa estranha. Repetia-se o mesmo desconforto, a mesma sensação que tive ao parar diante de um quadro de Bosh. Depois de conhecer aquelas paisagens, o mundo começou a parecer um lugar previsível e sem imaginação

[...]

Foi essa a primeira vez que tive contato com Sylvia Plath. No entanto, aquela breve nota de jornal, subitamente tornada relevante, fugira da página para aninhar-se nas minhas pupilas, íntimas como um bilhete de despedida (LUNARDI, 2002, p. 92).

Por não possuir retomadas diretas em relação a morte de Plath, precisamos olhar as entrelinhas da obra ficcional. A realidade não só no texto que retoma Plath, mas em toda narrativa, faz com que o leitor seja um participante, tornando a obra tangível. A mesma consternação sentida pela personagem é, muitas vezes, sentida por nós leitores (nos encaixo aqui pensando nas primeiras leituras feitas do texto, quando pegamos *Vésperas* pela primeira vez para ler com leveza, muito antes do peso de uma Tese):

A princípio, julguei estar sofrendo uma alucinação. Pisquei os olhos seguidas vezes, atribuindo à vista cansada aquela aberração de leitura. As palavras, indiferentes às minhas desconfianças, provaram estar vivas, libertas da folha branca e dos julgamentos. Seus caracteres miúdos cresciam, até que, num jato violento, vieram se alojar na redoma fina das lentes de meus óculos (LUNARDI, 2002, p. 89-90).

Neste, a personagem retoma a redoma dos óculos, alusão à redoma de Plath que, angustiada por seus problemas, se encontrava presa, assim como Esther, em sua própria morte. *Victoria* retoma simbolicamente outra questão ainda pouco discutida: a forma como o suicídio é tratado. Vejamos no texto vespéral como são relatados os três suicídios. Somente um deles foi descrito em sua totalidade: o de Virginia Woolf. Em *Ana C.* ela aparece a um amigo e em *Victoria* ela é somente um “necrológio”.

Em conformidade com Minois (2003), pensando na questão necrológica, a fala da invenção do debate tanato-ético sobre o suicídio justamente na

Inglaterra do século. A questão, na modernidade, vai ficando laicizada, mais jurídica e amplia as ações e falhas no autocídio. Dialogar com esse tema é atormentador para muitos e Lunardi deixa as dificuldades com a morte palavrada, em cada um dos contos, em cada particularidade mortal.

*Vésperas* exige, então, um leitor que não veja somente a morte, mas que sobressaia na sua interpretação. Esse caráter interpretativo da obra se assemelha não só ao entendimento do trespasse, mas a outras questões intertextuais retomadas pela obra, é possível inferir que o texto, mais especificamente o de Plath, pressupõe um leitor específico. Como visto no trecho que abre esse ensaio, não mais que três linhas são gastas para falar da morte de Plath. No excerto, retomando o jornal, o suicídio é tratado como “trágico acidente”, o que retiraria o peso social e religioso que acompanha o suicida.

A forma como a autora morreu é mais importante que a morte em si – o que comunica e o que silencia cabe na efemeridade de uma página de um dia qualquer de 1963. Ainda na sociedade atual, o suicídio, varrido dos noticiários na maioria das vezes, ignorado e apagado, é visto como vergonhoso, não só pela falha familiar e social, mas também pelo tabu religioso que carrega esse tipo de morte.

Desse modo, o não dito passa a exigir a interpretação e podemos dizer que o texto está nos espaços, ou seja, a complexidade em *Vésperas* está no não-dito: “texto distingue-se, porém, de outros tipos de expressão por sua maior complexidade. E no motivo principal da sua complexidade é justamente o fato de ser entremeado do não-dito” (ECO, 1979, p. 36). Essas questões levantadas nos levam a pensar que há mais nas entrelinhas do que o texto em si nos apresenta. Tal questão adentra a discussão acerca do duplo, feita anteriormente, além do pseudônimo usado como nome do conto: *Victoria*.

Dessa vertente vemos mais questões não ditas do que o oposto, talvez pela própria construção da autora vespéral. Para o entendimento da curadoria polifônica nesse momento é inevitável entender o que permeou a poesia de Plath: ela dialogava com a morte, com as tentativas, mas o ato só pôde ser escrito pelo outro: biógrafos, autoras de ficção, críticas literárias.

Na curadoria polifônica almejamos justamente essa análise de elementos particulares dentro de cada conto que não só possuem relação entre si, mas também dialogam e possuem vozes intrínsecas às entrelinhas do todo. Todavia, diante da Sylvia-esposa e não da Sylvia-autora, as camadas interpretativas tornam-se desafiadoras:

Durante o jantar, talvez conte a ela sobre essa poeta e os versos que escreveu; fale do impacto misterioso que sua morte me causou. Nascerá talvez nosso primeiro assunto, nossa primeira cumplicidade em trinta anos. Irei propor um brinde à vida eterna, que recém-começa para Sylvia Plath. E pelo tempo que me resta para estar com a outra Sylvia, aquela que sorri, garantindo que tudo ia acabar bem. Acho que estou ansioso por isso. (LUNARDI, 2002, p. 98).

Devido, porém ao fato de Sylvia ser a menos personagem de todas – posto que é somente citada –, voltamos à morte da autora. Plath escolheu o suicídio que, segundo Durkheim (2000), pode ser entendido como um ato de desespero quando viver já não é mais importante. Plath havia chegado ao seu limite várias vezes, e, em 1963, ela não tinha mais esperanças (WAGNER-MARTIN, 2018a). Todavia, diferente de Woolf e Cesar, Plath possuía uma preocupação maior: a de que seus filhos ficassem em segurança.

As questões abordadas, principalmente sobre o suicídio, ficam mais evidentes quando entendemos que as aflições decorrem em virtude de uma sociedade na qual “toda a história das mulheres foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, 1970, p. 167). Ressaltando que o ser humano sempre caminhou com o desejo de superioridade e imposição, na sociedade em que a possível humanidade é, de fato, masculina, ao mesmo tempo em que a mulher não é definida em si mesma, “ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 2000, p. 238). A mulher como um “segundo sexo” na humanidade carrega a culpa, carrega a maternidade e carrega corpos – o dela e o dos filhos.

No conjunto do diálogo entre Sylvia e Esther, constatamos que ambas sofreram com as pressões impostas por uma sociedade patriarcal que coloca o masculino como primordial na trajetória de toda mulher. *The Bell Jar* deixa essa questão bem evidente. Ao mesmo tempo em que Esther desejava passar os sábados em seu quarto em meio a estudos e escritas, a jovem se vê obrigada a

sair com garotos para que os colegas não a incomodassem, chegando até a admitir um noivado. Por fim, *Victoria* tem como narrador um homem – o que nos relembra as modificações feitas em *Ariel* pelo marido da autora:

Durante o jantar, talvez conte a ela sobre essa poeta e os versos que escreveu; fale do impacto misterioso que sua morte me causou. Nascerá talvez nosso primeiro assunto, nossa primeira cumplicidade em trinta anos. Irei propor um brinde à vida eterna, que recém-começa para Sylvia Plath. E pelo tempo que me resta para estar com a outra Sylvia, aquela que sorri, garantindo que tudo ia acabar bem. Acho que estou ansioso por isso. (LUNARDI, 2002, p. 98).

Na epifania do fim, o personagem se propõe não só a conversar com a esposa, mas a trazer aquela Sylvia para dentro de si, como a primeira conversa no intuito de eternizar a Plath que trouxe à vida. Fica o lampejo da notícia tirada do jornal. Da morte advirá a ressurreição (do relacionamento). Portanto, ao mesmo tempo em que Plath vivenciava, em ordens filosóficas, religiosas, morais e culturais, os entraves que a levaram a optar pelo suicídio, ou seja, pela “morte voluntária” (MINOIS, 2018), em *Vésperas*, vemos uma Sylvia-personagem que também vivia seus percalços femininos.

### 3.1.5 Zelda Sayre

No universo dos livros, há somente duas formas de loucura: a que escreve e a que não escreve.

No conto vespéral *Flapper* temos aquela variante que produz a obra. A personagem principal Zelda Sayre, conhecida, após se casar com o escritor Francis Scott Fitzgerald, por Zelda Fitzgerald, retorna aqui como personagem e autora. O conto, um dos mais curtos de *Vésperas*, foi, segundo Lunardi (LUNARDI, 2016), o primeiro escrito, sendo assim, o pilar da obra. O conto de Zelda faz referências à uma parte significativa da vida da autora que morreu em um trágico incêndio.

Com um nome que rememora um capítulo anterior ao casamento, *Flapper*, este nos traz o possível acordar da autora que já estava em estágio

avançado da doença mental. De acordo com Wagner-Martin (2018b), a palavra *flapper* era usada não só para designar as mulheres modernas do século XX, mas também era sinônimo de beleza e ascensão social, tudo que uma garota sulista como Zelda significava naquele período.

Nascida no dia 24 de julho de 1900 em Montgomery, Alabama, EUA, morreu no dia 10 de março de 1948 em Asheville, Carolina do Norte, EUA. Como a grande maioria das crianças de famílias sulistas, Zelda cresceu em uma que usava o patriarcalismo como reafirmação da autonomia machista e masculina na estrutura familiar. Por ser a mais nova dos seis irmãos, Marjorie, Rosalind, Daniel, Clotilde e Anthony, tendo Daniel morrido antes de completar dois anos de idade, Zelda teve uma infância mais amena (WAGNER-MARTIN, 2018b). Essa diferenciação em relação ao que foi imposto aos irmãos ocorreu pelo fato de a mãe pressentir nela um bom casamento. A figura angelical, um misto de beleza e simplicidade, a aproximava do ideal da mãe, que também era considerada um modelo feminino (que foi) cortejado na sociedade da época.

Zelda foi filha de um juiz, Anthony Dickinson Sayre, cruel, em alguns momentos, e sempre distante e de uma dona de casa, Minerva Buckner Machen, que, apesar do talento para as artes, optara, como as jovens da época, pelo casamento (WAGNER-MARTIN, 2018b). Em um ambiente machista, que definia a felicidade do feminino somente pelo matrimônio, Zelda cresceu com um olhar diferente em relação a essas questões. Mesmo que tenha se casado posteriormente o fato de tornar-se escritora prova essa capacidade revolucionária.

Ainda criança, Fitzgerald era protegida pela mãe, se comparada aos irmãos, inicialmente pela forte semelhança e depois pela falta de curiosidade do pai por ela que, após cinco filhos, tinha mais interesse pelo dinheiro gasto, pelas refeições preparadas na hora e pelo trabalho (WAGNER-MARTIN, 2018b). Zelda, então, pôde ter uma infância mais livre e realizar mais atividades relacionadas à arte, bem como a que ela mais amava: a dança.

A autora, entretanto, rumou para o caminho inverso. Passou a ingerir bebida alcoólica, fumar em excesso e flertar constantemente com todos do meio social o que, na adolescência, gerou problemas familiares. O constante

confronto com os padrões da época foi evidenciado em *Essa Valsa é Minha*, único romance da autora. Publicado em 1932, a obra foi escrita em seis meses, durante uma das várias estadias em sanatórios. Semelhança com a vida de Dorothy Parker, que vivera no mesmo período e frequentara a mesma Nova York da época e lidava com o alcoolismo, Fitzgerald também lidou com as dificuldades de se portar como uma mulher livre.

Já na fase adulta da autora, acompanhamos, em *Essa Valsa é Minha*, Alabama Knight desde a adolescência até a fase adulta. Segundo Caio Fernando Abreu, no prefácio da edição de 1986, “Zelda escrevia para se justificar, para se compreender, para se salvar. Para orientar a si própria dentro daquele poço onde tinha caído e que, até hoje, por falta de outra palavra mais adequada, chamamos de “loucura”” (ABREU in FITZGERALD, 1986, p. 6). É nesse contexto de confusões mentais e quase-morte que acompanhamos não só o último dia da vida da autora americana, mas também lemos seu único romance que nos dá subsídio para compreender a obra vespéral.

Em desdobramento de quem se afirma, Abreu, em consonância com Foucault, alega que essa “loucura” parece muito mais ser um desejo de liberdade. Se a loucura seria a “ruptura absoluta de obra” (FOUCAULT, 1972; 2000, p. 528), como coloca o pensador francês, como explicar que é justamente durante uma internação que a autora produz o romance. Isso se dá na liberdade individual da autora. No processo artístico, a liberdade se dá em decorrência da escrita, loucura e morte são dor e prisão e Fitzgerald encontra no processo de produção da obra a saída para se colocar como mulher escritora.

Com uma vida que colocava a mulher, assim como tantas outras em *Véspera*, como menores que o cônjuge, acompanhamos uma Fitzgerald que, apesar das liberdades, ainda via a necessidade de estar casada para a tal plena felicidade, e isso ecoa em *Essa Valsa é Minha*. Foi nesse período entre a descoberta da vida adulta e as liberdades que Zelda conheceu o futuro marido. Em um dos bailes promovidos pela sociedade da época se deparou com Francis Scott Fitzgerald, um capitão recém-formado pela *Princeton University*. Antes do casamento Zelda chegou a ficar noiva de Scott, mas, por causa da falta de um



emprego formal e o medo de que o pai desaprovasse, finalizou o compromisso, retomado depois.

Segundo Wagner-Martin (2018b), Zelda possuía receios em relação a Scott, posto que, mesmo noiva, ainda continuava a flertar com os homens que frequentavam os mesmos ambientes. Após dois anos, em 1920, Zelda e Scott se casaram, em Nova York, após ele conseguir publicar um livro. Todavia, nem os pais dos noivos e nem os de Zelda compareceram à cerimônia. Em 1921, nasceu Scottie, a única filha do casal.

Longe dos preceitos sulistas, em Nova York, os Fitzgerald se tornaram um dos casais mais aclamados na década de 1920 (WAGNER-MARTIN, 2018b), e eles, apesar dos problemas, se tornaram um sinônimo da família americana da época. Essa fase da vida fica registrada em *Save me the Waltz – Essa Valsa é Minha* – que retratou a infância e o início do casamento.

No romance da autora ficam registrados os momentos desde as discussões com a irmã até a busca, após os vinte anos (o que a coloca como velha), pela ascensão no balé. Em relação a dança, esta fica gravada no título. Em tradução para o português ocorreram variantes. Enquanto o título original, *Save me the Waltz*, retoma a dança como válvula de escape dos problemas enfrentados, a tradução para o português, *Essa Valsa é Minha*, não conseguiu trazer essa acepção. Fazendo um exercício de tradução e etimologia é preciso aproximar essa questão como forma de entender o balé na vida de Zelda, fato esse que é retomado constantemente no conto vespéral. Uma opção para traduzir esse título seria: Salve-me a valsa – no sentido de salvação pela dança.

Após todas as mudanças enfrentadas, Zelda, aos trinta, se deparou com aquela “doença” (as aspas são de Caio Fernando Abreu) que modificaria completamente a sua trajetória. Diagnosticada com esquizofrenia, a partir da década de 1930, passou a oscilar entre períodos dentro e fora de sanatórios. Percebe-se, ainda, resquícios da compreensão da loucura do século XIX: “determinado e culpado” (FOUCAULT, 2000, p. 508). Mesmo sendo contemporânea de Freud, a escritora foi trancafiada e isolada – presa. Mas, na “loucura” ela encontra sua *verdade*. Ao longo da década de 1930 o casamento também se deteriorou da mesma forma que a sua mente, em constantes

entradas e saídas de hospitais e tratamentos psiquiátricos com eletrochoques, na tentativa de amenizar os surtos, os anos seguintes de Zelda foram tumultuados.

Em 1940 Scott morre em decorrência de uma parada cardíaca e, apesar de já estarem separados, mas não formalmente, Zelda, em um dos momentos de lucidez, organizou todo o velório (WAGNER-MARTIN, 2018b). Com o passar dos anos os períodos de “sanidade” ficaram cada vez mais curtos. Sua internação final ocorreu em 1948 e terminou com seu trespasse. O “falecimento trágico” (LUNARDI, 2002, p. 91) conjuga essa trajetória de uma mulher “louca” que escreveu. Buscar aquilo que Foucault escreveu sobre as “loucuras” de Van Gogh, Nietzsche e Artaud, podem auxiliar a desvelar essa véspera de um trágico falecimento:

A loucura é ruptura absoluta da obra; ela constitui o momento constitutivo de uma abolição, que fundamenta no tempo a verdade da obra; ela esboça a margem exterior desta, a linha do desabamento, o perfil contra o vazio. A obra [...] sente na loucura sua própria ausência, mas essa provação, todas essas palavras jogadas contra uma ausência fundamental da linguagem, todo esse espaço de sofrimento físico e de terror que cerca o vazio ou, antes, coincide com ele, aí está a própria obra: o escarpamento sobre o abismo da ausência de obra. A loucura não é mais o espaço de indecisão onde podia transparecer a verdade originária da obra, mas a decisão a partir da qual ela irrevogavelmente cessa, permanecendo acima da história, para sempre (FOUCAULT, 2000, p. 529).

A vida anterior à doença da Fitzgerald e à ruptura discutida por Foucault (2000) é reordenada em *Essa Valsa é Minha* sob a voz de Alabama Knight. Na obra são tangíveis os possíveis momentos felizes vividos por Fitzgerald: “as crianças sempre ficam alegres com algo novo, pois não se dão conta de que qualquer coisa contém tudo, se é completa em si mesma” (FITZGERALD 1986, p. 128). Mas é preciso ressaltar que a obra relata a vida da autora antes da manifestação do que seriam os problemas mentais. No tempo presente do romance, Zelda não mostrava, aparentemente, traços de uma doença que viria a enfrentar – de modo mais grave – anos depois. Se estava no escarpamento sobre o abismo de ausência de obra é certo que a “loucura” ainda lhe ofereceu

tempo para esse escrever – seu romance, então, é um romance da véspera do silenciamento, confinamento e solidão.

Zelda morreu sozinha, carbonizada, consciente ou inconsciente, ninguém sabe. Assim como Dorothy Parker, cada qual enfrentando seus problemas e doenças. Mas morreram autoras – e isso é um diferencial em seus caminhos.

Baseado nos pressupostos e nos elementos biobibliográficos que restaram da sua trajetória e sobre a autora, valeremos muito do elemento autobiográfico em seus escritos e dos jogos estabelecidos por Lunardi como desdobramento das vozes instituidoras da curadoria polifônica. Essa análise do conto *Flapper* considerará a Fitzgerald retratada em um misto de um passado com uma doença, ou seja, momentos de ilusão e realidade, fantasia e registros – consequências do estado esquizofrênico.

Desse jogo literário movemos as peças do romance da autora e o conto de Lunardi para analisar *Flapper* e sua tessitura. Justamente nesse contexto de uma doença, as confusões mentais deixam mais vívidos os problemas que Fitzgerald enfrentava e que culminaram nas diversas internações: “Junto tudo num grande monte que rotulo de “o passado” e, depois de esvaziar dessa maneira este profundo reservatório que foi um dia meu ser, estou pronta para *continuar*” (FITZGERALD, 1986, p. 264; grifo nosso). Interessante a proposição (bibliográfica) e proposta (vital): esvaziar o reservatório do passado para *continuar*. Esse *continuum* tornou-se sua incessante busca por se livrar do que a atormentava e encontrar um sossego. Fitzgerald buscou algo que a salvasse na dança chamada vida. Como evidenciado no trecho a seguir:

Parecia a Alabama que, ao atingir seu objetivo, ela afastaria os demônios que a tinham dominado – que, ao se colocar à prova, conseguiria aquela paz que imaginava só existir com a autoconfiança –, que seria capaz, por intermédio da dança, de controlar suas emoções, de chamar de amor, a piedade ou a felicidade quando quisesse, tendo providenciado um canal por onde pudessem fluir. Ela se forçava a trabalhar impiedosamente, e o verão se arrastava (FITZGERALD, 1986, p. 159).

A paz que queria e que sempre relacionava com a dança, e que a levou a ter inúmeros problemas posteriores, não era alcançada, por mais que trabalhasse incessantemente. Nesse movimento de uma busca por amor,

piedade e felicidade que os curtos instantes num salão podem propiciar foram ficando cada vez mais raros e refeitos até que culminam no conto que somos testemunhas. Em *Vésperas* vemos a vida após Alabama Knight. Zelda está no hospital psiquiátrico e subitamente acorda:

Incrédula, Zelda leva os dedos ao rosto, temendo a superfície áspera do eczema que lhe mascara as expressões e não o encontra. Se tivesse um espelho, confirmaria a face limpa, com os mesmos traços de antes, de sempre.

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).

Entre a lucidez e o delírio, acordar e dormir, não saber em que momento da vida estava, se passaram oito anos. No despertar de Zelda o marido já havia falecido e a filha, *Scottie*, já estava casada. Em seus devaneios, Zelda “sem pensar em seus trajes, sai pelo corredor, procurando a quem divulgar que está acordada, pronta para partir” (LUNARDI, 2002, p.101). Os devaneios, numa espécie de curadoria paralela, ficam bem retratados na obra que retoma a autora, além da busca incessante pela vida perfeita, retrato de um Estados Unidos sulista:

Ninguém sabia de quem era a festa. Estava acontecendo há semanas. Quando se tinha a sensação de que não seria mais possível aguentar outra noite, ia-se para casa, dormia-se e, quando se voltava, um novo grupo e pessoas tinha consagrado a mantê-la viva. Devia ter começado com os primeiros navios cheios de inquietação que despejaram sua carga na França em 1927. Alabama e David começaram a participar em maio, depois de um terrível inverno num apartamento e Paris que cheirava a chancelaria de igreja, porque era impossível ventilá-lo (FITZGERALD, 1986, p. 129).

Além da badalada vida durante a era de ouro do Jazz, como vemos no romance da autora e no trecho anterior. A fase retratada acima só é lembrada na obra vespéral, como uma menção mais aberta. Os anos de ouro vividos pela autora (festas e viagens) ressoam na sua inquietação e quietude numa cama de hospício. Ainda assim é possível ver a ligação entre as obras e as vozes que

permeiam o texto de Lunardi. Em *Flapper*, os traços biográficos não são explicitamente lançados, a não ser o fato do trespasse fatídico no sanatório. Sabe-se que a autora estava internada em um hospital, provavelmente amarrada aguardando a terapia de eletrochoques, algo comum em tratamentos psiquiátricos da época (WAGNER-MARTIN, 2018b), mas o que se sucede são devaneios estilizados por Lunardi.

Na particularidade da loucura individual e na solidão aparente de cada indivíduo e que atravessaram a vida de Zelda, a autora também vivenciou uma solidão na multidão: o grupo da família, o grupo da sua *society*. Pensando com Minois (2019) vemos essa sua condição como a local hostil e solitário que o *solus* vive. Essa *solitude* debatida no conto lunardiano de Parker, também reconhecida no conto de Júlia da Costa, indica a dificuldade nas trajetórias de escritoras e também na de Zelda. Podemos ver que aquela construção social pautada inteiramente em uma rede de dependências, muitas vezes familiares, se deteriorou em praticamente todas as realidades.

Essas autoras-mortas retratadas, assim como Fitzgerald, fazem parte de um universo curatorial único no qual são colocadas não só pelos arranjos biobibliográficos, mas por suas semelhanças e diferenças na escrita de morte.

Segundo Eco (1979, p. 37), “o texto está, pois, entremeado de espaços brancos a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços interstícios seriam preenchidos e os deixou em branco”. É nesses espaços em branco que a figura autoral de Lunardi é ressaltada e que a curadoria das autoras ocorre, como o balé, importante elo de conexão entre a Zelda de *Vésperas* e a Zelda-Alabama Knight. As palavras jogadas no papel, transformadas em livro, confrontam justamente a ausência fundamental de linguagem (estudada nos “homens foucaultianos” – Van Gogh, Nietzsche, Artaud). Em um desses espaços em branco de Zelda, o balé – a valsa do título do romance – tornam-se válvulas não de escape, mas de enfrentamento. No trecho abaixo a autora acorda e se vê a dançar como uma Anna Pavlova, famosa bailarina russa do início do século XX:

É tão cedo que até os pássaros dormem. No ar, um silêncio que há muito Zelda não escuta. Todas aquelas vozes sobre os seus

ombros rigorosamente caladas 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.

A música que seus passos seguem sai-lhe dos próprios músculos. Os pés descalços mal pisam o solo, revogando inocentemente a lei da gravidade. Na 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).

Assim como retratado na obra vespéral de Woolf, há uma constante presença de vozes. O peso das vozes que aparece em *Flapper* é contraposto à leveza do silêncio – que convida à arte, à “valsa”. No romance da autora, Alabama Knight, obcessivamente, almeja o sucesso como bailarina:

À noite ela se sentava à janela cansada demais para mover-se, consumida pelo desejo de ter sucesso na dança. Parecia a Alabama que, ao atingir seu objetivo, ela afastaria os demônios que a tinham dominado – que, ao se colocar à prova, conseguiria aquela paz que imaginava só existir com a autoconfiança –, que seria capaz, por intermédio da dança, de controlar suas emoções, de chamar o amor, a piedade ou a felicidade quando quisesse, tendo providenciado um canal por onde pudesse fluir. Ela se esforçava a trabalhar impiedosamente, e o verão se arrastava (FITZGERALD, 1986, p. 159).

Nesse desejo de afastar os demônios para se encontrar como bailarina reside a necessidade de autoconfiança de Zelda. Como alguém que caminha para a loucura pode estar velha para alguma coisa. A lógica, das vozes racionais, do mundo impõe um peso muito maior ao humano. A mulher, então, após ser advertida por uma bailarina russa, aludindo à Pavlova, que já estava velha para iniciar na dança, vê nisso um convite para continuar. Mas o destino da personagem coincide, anos depois, com o de sua autora: ambas encontraram finais dolorosos.

O que acompanhamos entre as duas obras são as vozes entrelaçadas de uma autora que perdera, em seus anos de juventude, a capacidade mental de continuar a escrever. Lunardi permite que Fitzgerald retorne a si antes do trespasse como uma borboleta que se sustenta e voa. Em um processo de curadoria, *Flapper* reivindica uma apropriação, já que reorganiza a narrativa e

insere fatos, ao mesmo tempo em que permite que múltiplas vozes se entrelacem. Todas as *Zeldas* se unem no intuito de dar continuidade e concluir o trespasse que havia começado quando se perdera dentro de sua própria mente:

Às vezes o pé doía tanto que ela fechava os olhos e saía flutuando sobre as ondas da tarde. Ia invariavelmente ao mesmo lugar de delírio. Lá havia um lago, tão claro que ela não distinguia o fundo da superfície, e uma ilha pontuda aparecia pesada sobre as águas como um raio abandonado. [...] A palavra “doente” apagava-se no ar venenoso, movia-se irrequieta e cladicamente pelo espaço entre os cumes do lugar e parava na estrada branca que cortava a ilha ao meio (FITZGERALD, 1986, p. 243).

Essas postulações da dor, dos pés, dos passos levam ao “acordar” da autora (personagem), apontado no abrir dos olhos, como uma retomada da fronteira que apagava real e ficcional, razão e loucura. Sob essa perspectiva, podemos inferir que “real é o sujeito, e a ficção serve para uma espécie de encenação de si com a finalidade de semear dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do “eu” narrativo” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 108). Posto isto, entendemos que essa dúvida se dá no campo narrativo vespertal em relação à impossibilidade de certificação da enunciação da loucura quando ela é, digamos, corporal. Um dado biográfico de dor serve para mostrar os ecos da dança nessa constante da “perfeição racional” da arte.

A arte, no seu objeto final, na sua apresentação para o público, não abriga a dor e o longo trabalho de realizá-la. No ímpeto biobibliográfico de Zelda residem relatos de desgaste e sofrimento. Depois de tanto utilizar cola no interior da sapatilha, a cola foi absorvida pela pele, o que levou a personagem a desenvolver uma severa infecção: “Os médicos lhe contaram sobre a infecção causada pela cola no interior do sapato de ponta – tinha penetrado numa bolha” (FITZGERALD, 1986, p. 240). O que acompanhamos a seguir é uma busca incessante pelo sucesso, independente das consequências, dos problemas mentais ou de uma eventual morte. No caso de *Flapper*, acompanhamos a construção mortuária de Zelda. Ao mesmo tempo, a narrativa relembra fatos (de uma infância e adolescência) em Minnesota:

Um descalço, o outro não. Paralelos feito as lâmpadas de gás fixadas no teto branco onde tantas vezes vê passar a história de sua vida. Zelda observa os pés, orgulhosa da posição arrogante e alerta que assumem enquanto ela permanece deitada, sem saber se já é dia.

O direito, em sua nudez distraída, revela um arco anguloso, deformado pelos anos de sapatilha; o esquerdo, envolto por uma fofa lã cor de laranja, lembra um resistente a desafiar com a galhardia a alvura totalitária do quarto. Seu par decerto estava perdido entre os lençóis desalinhados após a longa batalha noturna de um sono ruim (LUNARDI, 2002, p. 99).

Em um devaneio, a relação com os pés e com a dança são constantemente acionadas. Ainda sem perceber o trágico fim, o que se sucede são lamentações de outrora, a alegria de estar acordada e a felicidade de poder voltar a dançar. Nesse contexto muitas vozes ecoam como uma forma de auferir a verdadeira relação com a autora. Todavia, vemos em *Flapper*, uma constituição da narrativa que, segundo Candido (1993), só pode ser construída, manipulada a partir de materiais não literários. A narrativa gira em torno da volta à vida cotidiana (“normal”) e a incessante ânsia de fazer parte da vida daqueles que amara e, finalmente, a *Flapper das vésperas* lamenta não ter alcançado os sonhos que tanto almejava:

Zelda estira com dificuldade os braços e as pernas até a coluna reclamar o esquecimento a que foi relegada depois de anos de exigência pela superação física. 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.

Velho Scott, em que bares andarás você agora?

Sempre imóvel, Zelda tenta agarrar os retos 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 desenvolvem para o pior de si mesma, num círculo que se afunila, hipnótico, rumo ao aniquilamento (LUNARDI, 2002, p. 99-100).

Podemos, então, considerar a morte de Zelda uma das mais misteriosas. Enquanto outras autoras deixaram as suas ânsias pela morte – no caso das suicidas – e outras retrataram a morte com alívio, em *Flapper* a autora estava sedada e pouco sabia do que havia acontecido. Apesar de ser possível Zelda ter



acordado, como Lunardi retrata, é inconcebível a plena consciência individual, dado o avanço da doença:

Zelda tem pressa. Descarta a meia solitária para apossar-se por inteiro daquela novidade que lhe chega do chão e que, desde já, ela reconhece como a cura.

Sem pensar em seus 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 a urgência dos recém-nascidos ao insuflar no peito o primeiro sopro que revela o mundo dos vivos (LUNARDI, 2002, p. 101).

No delírio, o sopro da urgência dos recém-nascidos, na lógica mundana, quando ela verdadeiramente acorda as labaredas estão altas ao seu redor. A Zelda lunardiana, sob o efeito dos remédios e por estar presa a cama, não pode se mover. Ela morre, assim como outras mulheres, asfixiada com a fumaça produzida e fica na memória daqueles que a ela retornaram nas décadas seguintes:

Zelda abre os olhos. Ao seu redor, tudo o que é branco foi tomado por línguas alaranjadas que sobrem 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.

Tenta 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 incandescente. 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).

Imóvel e imobilizada a dança é privilégio das labaredas. Como valsar amarrada, diante do fogo e da morte que se anuncia tão dolorosa e tão *normal*. Somente nas asas do literário é possível alçar esse voo:

O grande livro da vida. É assim que se costuma falar, não deixando de enfeitá-la com uma luz da qual ela se mostra tão frequentemente desprovida. Não dizemos o “grande livro da morte”. Ora, pode acontecer de a própria morte de um escritor ser uma espécie de manuscrito imperfeito da morte do precursor admirado passado a limpo (SCHNEIDER, 2005, p. 231).

Em *Flapper* o pequeno conto da vida torna-se o grande livro da morte. Lunardi busca em Fitzgerald essa voz para o encontro. A curadoria polifônica move-se nesse desejo plagiário de assinatura, de ser mulher e escritora. Na encenação da encenação, na própria curadoria da doença mental, culmina um possível acordar para o real “na hora da morte”. Assim, estão inscritas as palavras de Lunardi: “Para ela, não era cedo, nem tarde. Era a hora” (LUNARDI, 2002, p. 102). Como uma borboleta que lança suas asas sobre a sedução da luz, o fogo de um hospício se lança sobre Zelda Sayer Fitzgerald. Em *Flapper*, Lunardi conclui com as palavras de uma canção sobre Zelda. No idioma original, elas iluminam o conto, na Tese, traduzidas, elas iluminam a curadoria polifônica:

*And Zelda died like a butterfly  
Beating her wings against the fire*  
Peter Daltrey  
(LUNARDI, 2002, p. 102)

*E Zelda morreu como uma borboleta  
Batendo suas asas contra o fogo*  
(Peter Daltrey, 2002, p. 102, tradução nossa).

## 3.2 Curadoria polifônica e escrita de morte em Língua Portuguesa

### 3.2.1 Ana Cristina Cesar

O conto *Ana C.* traz a autora brasileira Ana Cristina Cesar como personagem ficcionalizada. O trabalho de curadoria polifônica no conto da autora é dividido em duas partes: nessas acompanhamos um amigo de César que, em fase terminal, tenta terminar a leitura do livro *Alice no País das Maravilhas*, se despedir de sua gata e aceitar que sua vida está chegando ao fim enquanto é levado ao hospital.

Consciente de que não lhe resta muito tempo de vida, cansado, e acompanhado da fiel enfermeira somos testemunhas do percurso até o hospital. Entre uma parada cardíaca e outra o personagem “encontra” Ana Cristina Cesar, velha amiga que havia morrido há muitos anos. Como defunta personagem, semelhança com Brás Cubas, Ana C. aparece ao amigo sem narrar aquilo que irá acontecer, mas dando um alento sobre o que está por vir.

Dentre os três contos que não possuem as autoras vesperais como principais (*Clarice*, *Ana C.* e *Victoria*), *Ana C.* presentifica Cesar dando mais materialidade a voz da autora. Em um momento de cuidado e zelo, quase como um alento, ela aparece ao personagem, que inferimos ser Caio Fernando Abreu (SILVA, 2018), que falecera em decorrência de uma pneumonia, em 1996. Essa inferência decorre não só de pesquisas biográficas, mas pelo fato de o autor ter sido um dos mais próximos de Cesar, além de Heloísa Buarque de Hollanda, que também retomaremos.

A autora vespéral que faleceu muitos anos antes é fundamental no trespasse do amigo e lembrada constantemente. Nascida no dia 2 de junho de 1952, no Rio de Janeiro, Ana Cristina Cesar era filha de Waldo Aranha Lenz Cesar e Maria Luiza Cesar, sociólogo e teólogo e professora de literatura, respectivamente. Ela teve uma formação acadêmica sólida, resultando em um talento voltado para o literário: crítica, tradução e poesia. Entre 1969 e 1970 fez intercâmbio na Inglaterra e, em 1975, concluiu a graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ (CESAR, 2016). Em

1978 defendeu a dissertação na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a qual, anos mais tarde, seria publicada com o título *Literatura não é documento* (1980; 2016). Estudou ainda *Teoria e Prática de Tradução Literária* na *University of Essex*, no Reino Unido, entre 1980 e 1981 (CESAR, 2016). Foi professora e tradutora, tendo traduzido grande parte dos poemas de Sylvia Plath (CESAR, 2016) nas primeiras traduções feitas da autora americana em língua portuguesa. Também foi jornalista e crítica literária e teve grande influência de autores de língua inglesa e, embora tenha tido essas entradas acadêmicas, foi caracterizada como “poeta marginal” (MORICONI, 2016) em sua época.

Segundo Moriconi (2016), a geração dos anos 1970 apresentou uma parcela de escritores que tinham uma formação acadêmica, e é nesse contexto que alguns poetas cariocas se movimentavam. Na época de Cesar estes poetas eram, em sua maioria, jovens da classe média carioca que tinham o intuito de aproximar vida e arte. Essa geração aproxima-se e é também chamada de “geração mimeógrafo” em decorrência do pós-Tropicália e da forte atuação durante a ditadura militar.

Mesmo tendo uma ilustre carreira acadêmica e formação humanística, segundo Moriconi (2016), Cesar enfrentou sérios problemas de depressão que deixaram marcas em suas cartas e em seus poemas. Isso pode ser visto no poema intitulado *Psicografia*, no qual Ana Cristina Cesar (eu-lírico) deixa transparecer uma absoluta falta de sentido existencial:

### **Psicografia**

Também eu saio à revelia  
e procuro uma síntese nas demoras  
cato obsessões com fria têmpera e digo  
do coração: não soube e digo  
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar  
na vida) e demito o verso como quem acena  
e vivo como quem despede a raiva de ter visto  
(CESAR, 2013, p. 193).

*Psicografia* é um dos poemas de Cesar que abordam uma visão do eu e do mundo em um misto de viver e raiva de ter vivido. Nesse jogo ela faz um deslocamento de si e se psicografa (o que não é exatamente uma

autopsicografia, para ficar com Fernando Pessoa). No poema, manifesta-se essa necessidade de procurar uma forma de simplificar as coisas. Contudo, a simplificação se torna inviável em alguns momentos e o que resta é “demitir” o verso.

Não só esse, mas outros poemas abordaram a angústia diária da autora como *Confissão*, de 1969, e *dias não menos dias*, de 1969. Nestes, Cesar repassava as angústias que perduraram nos anos que antecederam seu finamento. Com o tempo os tormentos se tornaram quase diários, oscilando entre raiva e obsessão, entre a escrita e o delírio que culminaram com sua morte.

A partir de sua morte, o buscar Ana Cristina vem ganhando força, principalmente desde o final do século XX e início do XXI: “A atração que Ana C. despertou e desperta é um assunto longo, cheio de hipóteses e subtextos<sup>23</sup>” (HOLLANDA, 2021b, p. 09). Nesse sentido, dentre as três autoras que buscaram o suicídio (Woolf e Plath), Ana Cristina foi a mais recente, tendo pulado do prédio onde os pais moravam no dia 29 de outubro de 1983, aos 31 anos.

Diferente da maioria dos contos e dos poemas que traziam as angústias cotidianas da autora, *Ana C.* não mostra os momentos finais de Cesar. Neste, a autora aparece ao outro, na véspera do fim da vida desse amigo “inominado”: Caio Fernando Abreu. Inferimos ser Abreu não só pelo artigo de Vera Silva, (SILVA, 2018), que trata da “autoficção e a memória no conto Ana C., de Adriana Lunardi”, mas em decorrência dos diversos indícios da escrita lunardiana: “o título também alude ao modo como o autor Caio Fernando Abreu (que morreu em 1996) assinava suas cartas – escrita completa do primeiro nome e abreviatura do segundo: “Caio F.” (SILVA, p. 302, 2018). A semelhança entre a assinatura dos amigos reverbera no título do conto: *Ana C.*, que também era a forma como o autor chamava a amiga íntima, como fica relatado nas cartas à Jacqueline Cantore. Outro ponto foi a causa da morte, pois ele faleceu em decorrência de uma pneumonia, em virtude de complicações do HIV, mesma forma que o personagem do conto.

---

<sup>23</sup> Segundo Heloisa Buarque de Hollanda o efeito Ana C. ressoa na poesia de mulheres, como: Angélica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Bruna Beber.

Durante o percurso desse “Caio” no conto, ele se mostra fraco e cansado da situação em que se encontra. O autor, que era muito próximo da autora, deixou relatado, em cartas, a tristeza quando soube que a amiga falecera e é nestas que retomamos o nome-assinatura-vocativo do conto (ABREU, 2016). Isso pode ser visto na epístola à Jacqueline Cantore no dia primeiro de novembro de 1983, três dias após a morte de Cesar:

E não consegui: na minha cabeça, Ana C. parada à beira de uma janela. Pensamentos mórbidos: o que ela teria sentido um segundo antes de se jogar no espaço. Depois do choque, certa raiva. Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver — a literatura —, coisa que pouca gente tem. Pedi a Deus que não permitisse que ela ficasse muito tempo no limbo onde ficam os suicidas. Terá ouvido? Deus não andarão com aquela surdez provocada pela poluição sonora? (ABREU, 2016, s.p.).

Assim como naquele fatídico dia, a figura de Ana C. no parapeito da janela ficou registrado na memória do autor: a imagem volta para nós na sua condição mortuária. Pensando numa escrita de morte há um jogo vespéral muito interessante, pois se Ana já está morta, a véspera será e é a de Caio – uma véspera masculina no universo (do) feminino. Ao mesmo tempo Abreu está “cercado de femininos” e *Alice* torna-se mais um livro a acrescentar camadas ao trabalho de curadoria polifônica de Lunardi:

A lâmpada da cabeceira permanece acesa, e entre os acessos de tosse eu podia retomar a leitura de *Alice no país das maravilhas*, usando a lente de aumento que ficava em meu colo sobre o livro aberto. Era uma edição ilustrada por John Tenniel e eu me demorava apreciando as cenas que o artista escolhera para registrar em suas litografias. Alice parecia comprida demais, loira demais. O ar malévolo de suas expressões brigava com a Alice que eu tinha em minha imaginação desde a infância e que, anos depois, vi materializar-se na face de Audrey Hepburn (LUNARDI, 2002, p. 41-42).

Esse jogo mortuário continua: quando o personagem-amigo tem uma parada cardíaca e está mais próximo do trespasse quem aparece é Ana C. e o gato (de Cheshire); quando o amigo-personagem retorna da iminência do morrer, quem acompanha é Anita (uma espécie de cuidadora) e o “coelho

branco”, também na pressa de “chegar do outro lado”. Todavia, também é passível de questionamento o jogo entre “delírio” e “lucidez”. A febre decorre da pneumonia e chega próxima dos 40 graus. Ana C. e o gato aparecem quando o coração para de bater e o coelho branco (de Alice) permanece quando ele está “lúcido”:

A febre estacionara nos 39,7°C e o conta-gotas de morfina parecia lento demais para a voracidade das dores que atacavam por todos os flancos. Era minha terceira pneumonia neste verão. Os pulmões, muito exigidos, já não davam conta de completar sozinhos sua função (LUNARDI, 2002, p. 42).

A partir desse momento no hospital, o que se sucede são retomadas, reflexões e reencontros, momentos de solidão em si mesmo e a solidão com Ana C. Aquela mesma solidão que, segundo Minois (2019, p. 22) é “particularmente insuportável” para as pessoas do século XIX e XX. Essas reflexões e reencontros levam o personagem à *Alice*, último livro lido antes da ida para o hospital. Ampliando semanticamente a presença simbólica, temos essa figura relevante e que atravessa constantemente o conto: o gato. Presente em uma série de poemas da autora, que estão no livro *Inéditos e Dispersos*, há vários versos com felinos. Um bom exemplo é *arte-manhas de um gasto gato*:

Não sei desenhar gato.  
 Não sei escrever gato  
 Não sei gatografia  
 Nem a linguagem felina das suas artimanhas  
 Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem  
 Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)  
 Eliot e os gatos de Eliot (“Practical Cats”)  
 Os que não sei  
 e nunca escreverei na tua cama.  
 O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é  
 [hipogato) [...] (CESAR, 2013, p. 187)

Neste, assim como em vários poemas de Cesar, uma *gatografia* se estabelece. Afirmando que não consegue abordar a figura felina, que não sabe desenhá-lo, Cesar dialoga com T.S. Eliot. Mais precisamente no livro *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), que aborda a vida de diversos gatos sob o pseudônimo de Old Possum.

Assim como a figura felina é intrínseca à obra de Ana Cristina Cesar, Lunardi usa esse ser em diálogo com a personagem do conto. Logo no início do texto ele lamenta não se despedir da gata: “Zelda não está por ali. Gatos nunca se despedem. Poupam-nos de nossas próprias pieguices e, solenes, nos ensinam também a falsear dignidade.” (LUNARDI, p. 43, 2002).

Buscando um substrato histórico e simbólico para essa “gatografia” temos suas imagens acompanhadas constantemente por um estigma social em várias culturas. Os gatos sempre foram associados a seres noturnos e a rituais sagrados. E ainda hoje é temida por aqueles que possuem superstições que, muitas vezes, detêm origens pagãs, como afirma Chevalier (2019):

O Egito antigo venerava, na figura do gato divino, a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem. Numerosas obras de arte o representam com uma faca numa das patas, decepando a cabeça da serpente Apófis, o *Dragão das Trevas*, que personifica os inimigos do sol e que se esforça por fazer soçobrar a barca sagrada, durante a travessia pelo mundo subterrâneo. Neste caso, o gato simboliza a força e a agilidade do felino, postas a serviço do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos (CHEVALIER, 2019, p. 462).

O preconceito com o gato preto ou a crença que o gato é um animal traiçoeiro vêm associado a literaturas que o classificavam como tal, como é o caso do conto *Gato Preto*, de Edgar Allan Poe (1843), ou o misterioso gato de Cheshire de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Também venerado no Egito Antigo, segundo Plancy (2019), um soldado romano, após ter matado um gato, acabou sendo morto pelos próprios moradores da cidade. Ainda no Egito, por mais que fosse cultivada a ciência (lembremos da biblioteca de Alexandria), os egípcios não deixavam de adorar os gatos.

A presença do felino em *Vésperas* é inconstante, ele aparece e desaparece quando bem entende. Ainda em diálogo com outras obras, em Poe, o gato Pluto e posteriormente seu sucessor aparecem e desaparecem em um tom assustador. Contudo o verdadeiro monstro é o ser humano. Por outro lado, o gato de Cheshire, personagem de Carrol, é mais enigmático e divertido. Em



Ana C., apesar de não termos a retomada exata do gato de Carroll, é certo que sua condição quase fantasmagórica se estende à personagem Ana C.

Considerando essa retomada simbólica do gato, segundo Samoyault (2008, p.35), como a “reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto de origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)”, observamos que o gato de Cheshire é retirado de Alice e transportado para outra obra: *Vésperas*. Entretanto, não ocorre somente uma citação em relação à figura felina, mas a outros personagens de Alice, pois Lunardi está mais próxima de uma literatura que se faz por meio “de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYULT, 2008, p.35). Nesse conjunto dialógico de aparições, fantasmagorias, personagens e seres retomados reside o arranjo da curadoria polifônica.

Nesse viés, podemos asseverar que o que ocorre ao retomar Carroll é um dever de memória da literatura. Segundo Genette (1989), “não há obra literária que, em certa medida e segundo as leituras, não evoque outra, e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”<sup>24</sup>. Portanto, não há, na curadoria polifônica, uma que não retome outra, marca da autoconsciência narrativa. Visitemos o próprio encontro de Alice com o gato:

[...] pode me dizer, por favor, que caminho tomar para sair daqui?  
 – depende de onde quer chegar – respondeu o gato.  
 – não importa muito onde ... – disse Alice.  
 – então não importa qual caminho – replicou o gato.  
 – ... desde que eu chegue *em algum lugar* – acrescentou Alice, explicando.  
 – isso você com certeza vai conseguir – disse o Gato –, se andar bastante.  
 Alice percebeu que isso não se podia negar, então tentou outra pergunta: – Que tipo de gente mora aqui?  
 – *naquela* direção – disse o Gato, acenando com a pata direita  
 – mora o Chapeleiro; e *naquela* direção – acenando com a outra pata – mora uma Lebre de Março.  
 Visite qualquer um deles, se quiser: os dois são malucos (CARROLL, 2012, p.103-104).

---

<sup>24</sup> “no hay obra literária que, el algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, em este sentido, todas las obras son hipertextuales” (GENETTE, 1989, p. 19).

Em diálogo com *Vésperas*, vemos que a relação de perguntas feitas por Alice ao gato é quase a mesma feita por Abreu à Cesar e ao felino que a acompanha. Assim como o gato de Cheshire, que não pode afirmar com precisão o local, dada a dúvida de Alice, Cesar também não pode falar como será o caminho após a morte. Nessa retomada, o mais peculiar é que Cesar só aparece após a metade do conto, quando Caio está no hospital e após uma reanimação feita ainda no elevador: A partir daqui as citações crescem:

Abandone o navio das palavras, ouço-a dizer naquela voz levemente embargada, respirando entre as sílabas, fazendo de cada fala poesia. Ana C. está igual à primeira vez que nos vimos. O cabelo emoldura um rosto de proporções exatas, quase sem diferenças de simetria. Um ângulo suave formado pelos maxilares arremata um queixo tranquilo, levemente dividido, convidativo como uma fruta (LUNARDI, 2002, p. 49-50).

Nesse momento quase-vesperal de quase-morte, Ana C. aparece à Abreu em uma retomada intertextual, mas também da curadoria polifônica em um misto de várias vozes rearranjadas no texto lunardiano. Em vista disso, há uma parte biobibliográfica e uma literária, que retoma a obra de Carroll e os poemas de Ana Cristina

É tarde, muito tarde. Estarei delirando ou um coelho branco passa correndo sobre a minha barriga? Já não consigo conservar os olhos abertos. Foram tantos os sedativos que algum deve estar fazendo efeito. Vislumbro apenas um pedaço da saia de Alice, que corre estabana, assim que as portas se abrem (LUNARDI, 2002, p. 46).

Pode-se, com efeito, afirmar que *Ana C.* aborda uma Ana Cristina Cesar livre, sem os sofrimentos da vida que a atormentaram durante anos. Ela está ali, entre os elementos narrativos, como alguém que sempre viu na morte não um fim último, mas um momento de paz, como ela deixa transparecer à Abreu, já que ela sempre flertara com a finitude. Os momentos com Cesar são calmos e buscam trazer a calma ao amigo que, depois de tantas angústias, vive a sua véspera. Ana C. havia passado pela sua há muitos anos e estava ali para ajudar:

Estou ansioso por partir. Há algum tempo comecei a me desligar da casa em que nasci. Talvez longe dela e de suas histórias eu

possa dormir um pouco sem ter a memória torturada a cada xícara de chá, cada quadro na parede, livro na estante. Esquecer é a grande dádiva com a qual não fomos suficientemente premiados (LUNARDI, 2002, p. 43-44).

No relato anterior somos testemunhas da primeira despedida de Abreu, um desprender das dificuldades, consequências das doenças, dos objetos, do espaço. Participamos da despedida do outro, não vemos particularidades da vida de Cesar, assim resta-nos observar os fatos colhidos por Lunardi e as referências feitas. Acompanhamos um deslocar de personagens e movimento de referências que retomam, dialogicamente, Ana Cristina Cesar.

Além das referências apontadas, há ainda a retomada de Sísifo: “Estamos agora ao lado de Sísifo, braço a braço com o terror da impotência, enquanto abandonamos, tacitamente, nossas posições” (LUNARDI, 2002, p. 53). No mito grego, Sísifo é “condenado a empurrar uma pedra até ao cume de uma montanha, ele nunca conseguia chegar ao fim, pois o enorme bloco voltava sempre a cair” (SCHMIDT, 2012, p. 252). Dentre as várias possíveis motivações do castigo enfrentado estão a façanha de enganar a morte – Tânato – ao acorrentá-lo e permitir que o mundo dos mortos fosse despovoado.

O que acontece de diferente entre o mito grego e o personagem é a proximidade com a morte ser vista como algo bom. O trespasse deixa de ser temido quando aceito na sua individualidade, diferentemente da Idade Média quando a morte aparente, ou seja, aquela que não se tinha certeza, devido aos poucos avanços da medicina causava terror (ARIÈS, 2002). Em *Vésperas* o personagem não tem esse receio, a preocupação médica, o alvoroço, como Caio coloca, deixam de ser importantes:

Alvoroço. Alguém se joga sobre mim e ajeita a máscara de oxigênio. Basta esse pequeno gesto para deter a vertigem que me atrai. Sinto-me outra vez estendido na maca, seguro, embora tenha perdido a noção de força gravitacional. A agradável flutuação que restou da queda impede que eu sinta a rigidez das coisas por inteiro. Pinças, cânulas, agulhas. Tudo deixou de ser duro ou hostil, como se a concretude fosse perdendo a importância (LUNARDI, 2002, p. 48)

Assim como Caio aceita a morte e deixa de sentir o que a equipe médica estava fazendo, Ana C. também a havia aceitado. Retomando Durkheim (2000),

podemos entender que o autocídio como a última instância que aquele que não deseja mais viver alcança (DURKHEIM, 2000, p. 13). E, assim como as outras autoras suicidas de *Vésperas*, Cesar não mais queria, já havia tentado dar fim à vida de diversas formas, e o seu fim último não trouxe surpresas e isso fica claro no conto vespéral:

Quando atendi o telefonema 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, desmistificados. O jeito de Ana C. (LUNARDI, 2002, p. 50)

O que se sucede são inúmeros momentos com o deslocamento de Cesar. Os últimos instantes se aproximam e os intervalos diminuem: “Por entre os aventais, procuro enxergar Ana C. e já não a encontro. Chamo por ela, que logo responde, acariciando-me com sua mão de gelo. Uma vertigem rápida e estamos juntos de novo” (LUNARDI, 2002, p. 51). De forma semelhante ao Caronte na mitologia grega, Ana C. aparece para explicar a jornada que o aguarda. Sem problemas ou dores, Ana C. permite ao amigo que veja o que lhe aguarda na eternidade, reafirmando que não há a necessidade de medo:

Ana C, me explica que eles tentam me levar de volta e pergunta se quero ir. Não agora, me ouço responder. Então venha, ela diz, enquanto me conduz pela mão. Em um instante estamos nas pedras do Arpoador. É dia. No mar, os surfistas cavalgam as mesmas ondas, e estas, por sua vez, nunca desistem da ideia de tomar de volta a fatia roubada de seu escritório. Céu e oceano perdem-se em azuis de todas as profundidades, enquanto os banhistas se rendem ao culto pagão do sol. Uma paisagem que nunca cansarei de enxergar. Ana C. assente com o olhar, confirmando que acabo de experimentar o primeiro gosto da eternidade. Um gato se aproxima e ela o toma nos braços. Explica-me que, se o tempo não existe, tampouco há conflito de espaço, e que os bichos já sabem, por isso são os únicos a nos ver ali. Espio ao redor e testo minha invisibilidade abraçando um menino sem sentir o volume do seu corpo. Meus braços o atravessam e encontram o nada. Na eternidade não há peso, nem leveza – Ana C. me explica, enquanto acaricia seu gato (LUNARDI, 2002, p. 52)

No prelúdio do fim Ana C. apresenta a eternidade, as inúmeras possibilidades, a ausência do tempo, dos conflitos, das dores e a única presença: a dos bichos e a da invisibilidade. Nessa aura de leveza, os dois autores, acompanhados do gato, acompanham o fim da vida se aproximar: “Resigno-me com um beijo, expressão mais exata para a 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). Ana C. nos é apresentada como uma acompanhante, assim como o gato, aquele que vai e volta do mundo dos mortos quando sente a necessidade. Ana C. aparece como um alento recuperado curatorialmente por Lunardi e que traz, junto dela, inúmeras vozes, referências, suavidades.

Nesse modo de pensar os pensadores, grandes autores tentaram romper o círculo da continuidade e retomada. Em *Vésperas* essa é exatamente a intenção de Lunardi ao fazer a retomada das autoras. Em *Ana C.* essa retomada caminha entre vida e obra e o que nos é evidenciado é o limiar entre real e ficcional entremeado por processos referenciais.

### 3.2.2 Clarice Lispector

No que estamos analisando, *Clarice*, que retoma a autora de mesmo nome, realiza um processo de deslocamento da presença biográfica. Não temos a presença personificada de Lispector, mas a sua presença em um símbolo dialogicamente material do pós-morte: seu túmulo. No conto, acompanhamos uma adolescente que, após a morte da mãe, é obrigada a ir morar com o pai, único parente ainda vivo. Apesar da ausência pregressa, o pai tenta se aproximar da jovem que, em sua primeira ida ao Rio de Janeiro, lugar onde agora residirá com ele, tem por impulso visitar o cemitério do Caju. A escrita de morte instaura-se nesse espaço, pois é justamente o local onde a autora Clarice Lispector está enterrada.

A curadoria polifônica instaura-se como um palimpsesto: a jovem (sem nome) aparece ao estilo de *Perto do Coração Selvagem* – romance retomado

dialogicamente na escrita de Lunardi. Para entender a personagem juvenil precisamos compreender também a Clarice recém-chegada ao Brasil. Em *Vésperas*, presenciamos a rememoração das obras da autora em suas escritas iniciais. Daí esse *aparecimento* de *Perto do Coração Selvagem*, publicado em 1943.

Dentre os contos de *Vésperas*, *Clarice* é o único que rememora a autora sem fazer menção a apelidos. Mas, também, não utiliza o sobrenome autoral, o que dá uma abertura semântica para essa nomeação. Se entendermos os títulos dos contos como uma alcunha de cada personagem vespéral, como relatamos ao retomar Bakhtin (2002), veremos que o conto de Lispector se diferencia nesse quesito. Assim como *Clarice* também se destoa das demais, a escrita de morte aqui instaura camadas na perda de uma mãe ao colocar a jovem diante do túmulo de uma escritora.

Clarice nasceu na Ucrânia e veio com a família para o Brasil em busca de melhores condições de vida. Nasceu em trânsito, ainda dezembro de 1920, na cidade Tchetchélmin. Esse processo migratório foi consequência da fuga do antissemitismo russo (GOTLIB, 2013) e os Lispector chegaram ao Nordeste exatamente em 1922. Filha de Pinkhouss e Mânia Lispector, posteriormente chamados de Pedro e Marieta, e tendo como irmãs mais velhas Elisa e Tania, aportaram em Maceió.

Partiram anos depois para Recife – cidade referência no Nordeste brasileiro da época. Morando em um local onde a cultura judaica era de alguma forma respeitada, mas no interior de uma realidade muito sofrida, em virtude das perseguições aos judeus na Europa e com ecos dessa perseguição também durante a colonização brasileira, eles enfrentaram muitas dificuldades. A mais jovem das Lispector teve uma infância miserável e conturbada, mas foi a que teve maior facilidade nos estudos, uma vez que já crescera em meio à nova língua, conforme relatado por Gotlib (2013), e pôde dominá-la. Também com a questão da língua russa ela encontrava eco numa prosódia específica. Além disso, ironicamente para ela, a língua presa também teve uma espécie de função criativa:

A primeira, a língua portuguesa, foi sua língua materna, já que chegou no Brasil com 15 meses de idade. Foi nessa língua que começou a falar. E é essa língua que usará para ler e escrever. Curiosamente, deixando emergir, na fala, um sotaque nordestino.

Uma outra língua, o russo, é a língua dos pais. Eles não devem ter-lhe ensinado o russo, pois a criança não falava russo, nem havia livros em casa em russo. “O meu pai logo começou [...] a falar português”, afirma Clarice. E afirma também: “Nasci na Rússia, mas não sou russa não”.

A terceira não é a língua do seu país e nem a dos pais. É a sua própria língua, que é presa, causando, por isso, um defeito de dicção. Mas, porque sabiam que Clarice havia nascido na Rússia, criou-se em torno disso um mito, o “sotaque estrangeiro” de Clarice (CLARICE in GOTLIB, 2013, p. 49).

Nesse multilinguismo, ela buscava um meio termo para sua expressão. Segundo Tania, uma das irmãs, “Clarice era muito alegre, linda, com enorme senso de humor e [...] não tinha consciência do drama da família, pois era a mais moça” (GOTLIB, 2013, p. 59). Nessa época, ainda na infância, ela enfrentava a situação de pobreza na qual viviam e da doença da mãe, escondendo a dor, tristeza e sofrimento em peripécias na rua. Segundo Cunha (2012), a Clarice criança é sujeito que reflete as consequências de um período de guerra e vivenciara diversas experiências:

desde sempre exilada pela condição estrangeira e fugitiva de uma guerra sangrenta e destrutiva de suas próprias raízes – vive no silêncio, diferentes experiências e sentidos que lhe dão, de um lado, a liberdade de criar, de se desdobrar, imaginariamente, em duplos e múltiplos de si próprio; e, por outro lado, abstém-se de relações exteriores, conduzindo por vezes o doloroso desnudamento de si própria, invasão concedida pela familiaridade da relação, mas, ao mesmo tempo, negada pela sensibilidade e pelo comportamento intuitivo de proteção (CUNHA, 2012, p. 49-50).

Esse silêncio e dificuldade com as relações interiores ficaram evidenciados em muitas obras que se deixam povoar por uma possível Clarice criança. Na pluralidade de lugares e línguas, entre as “múltiplas de si própria” nos livros e na carreira, ela tecia essa imagem tão peculiar. Em *Perto do Coração Selvagem* ficaram ressaltadas as peripécias de Clarice em Joana, uma de suas primeiras personagens. Segundo Gotlib (2013):

Joana passa por diferentes experiências de relações com o outro. A menina perde a mãe quando era ainda bem pequena, mãe que, segundo o pai, era “bruta”, tinha rosto “fechado e longínquo” e era “secamente boa”, bondade que emergia misturada com certa raiva e desprezo pelas pessoas que a rodeavam. Vive com o pai, que também morre. É difícil para Joana aceitar essa morte. Vive com os tios, e, em seguida, é mandada para um colégio. Sente-se atraída pelo professor, depois pelo marido, depois por um “homem”, e, finalmente, parte em viagem em busca de alguma “coisa” (GOTLIB, 2013, p. 192).

Essa intensa busca da personagem por um preenchimento do vazio lutuoso reflete a inquietude da escritora. A trama de *Perto do Coração Selvagem* gira em torno, principalmente, de Joana, Otávio e Lúcia: “Lúcia o receberia como sempre. Escreveu um bilhete a Joana, avisando-lhe que não almoçaria em casa. Pobre Joana ..., poderia ele dizer se quisesse” (LISPECTOR, 1998, p. 126).

De forma semelhante ao livro citado, em *Clarice*, há uma releitura curatorial do Otávio da obra de Lispector. O Otávio de *Vésperas* conhece a filha rebelde, a qual tem como único desejo, após sua chegada no Rio de Janeiro, conhecer um local: o cemitério do Caju. A reação do pai em relação ao desejo peculiar da filha gera um misto entre constrangimento e inquietação:

O silêncio se alarga entre o guardanapo e a boca. Uma pergunta difícil, dessas que se experimenta primeiro, abrindo-lhe a casca para verificar se está perfeita, demora a achar a voz de Otávio, mas chega. Qual o primeiro lugar que eu gostaria de conhecer no Rio de Janeiro? O cemitério do Caju, respondo sem hesitar. Pronto. Está feito. Sou uma garota difícil. Dessas que fazem os pais fincarem os cotovelos na mesa e segurarem as têmporas com o indicador e o dedo médio, enquanto os polegares sustentam as mandíbulas inferiores, alisando a máscara da perplexidade (LUNARDI, 2002, p. 68).

A menina sem nome de *Vésperas* é tão obstinada quanto Joana, que fora morar com a tia após a morte do pai, e tão peculiar quanto a jovem Lispector, estrangeira recém-chegada ao Brasil. A personagem, que não é nomeada, deixando uma lacuna sobre sua possível relação com Joana ou Lúcia, era, provavelmente, uma leitora voraz de Lispector. O desejo de conhecer o túmulo apontava para uma conexão profunda:

Você é da família, moça? [...]



Não, não era filha, sobrinha, prima. Nenhum laço de genealogia me ligava a ela, mas a que família eu podia afirmar pertencer? Não tivera pai até hoje e quando ele aparece, é minha mãe que parte: um arranjo simples demais para a instituição familiar, ofende as leis mais elementares que a regulam. [...] Então sim, poderia afirmar, gritar ao coveiro, que Clarice me era mais familiar do que qualquer outro ser no mundo. Com ela eu tinha finalmente uma coisa parecida. Uma coisa fundamental. Ela era alguém que me olhava nos olhos, e nesse olhar estava o segredo compartilhávamos. Um segredo que só existe pela cumplicidade de sabê-lo, como todos os segredos de família. Ela afastava de mim o temor de enlouquecer só porque aquilo que eu sentia ainda não tinha nome (LUNARDI, 2002, p. 75-76).

Desse modo, em *Vésperas*, a personagem *clariceana*, não só lida com a morte de uma mãe, mas com a obstinação de visitar o túmulo de Lispector – como se essa pudesse, de alguma maneira, ocupar esse *vazio*. A personagem que vivenciara o luto da mãe, busca uma resposta daquilo que ela não podia explicar: a morte.

Apesar das diferenças entre as personagens, ambas tiveram vivências que retomam vida e morte em algum momento. Em *Perto do Coração Selvagem*, Joana lida com as várias faces da finitude humana no âmbito familiar, perde a mãe ainda criança e se encontra sozinha após o falecimento do pai:

Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixes de água. O pai morreria como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu.

Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso. E sua tristeza era um cansaço grande, pesado, sem raiva. Caminhou com ele pela praia imensa. Olhava os pés escuros e finos como galhos juntos da alvura quieta onde eles afundavam e de onde se erguiam ritmadamente, numa respiração. Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morreria (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Joana, ainda jovem, lida com uma de suas primeiras e mais marcantes perdas, a do pai. Obrigada a viver com os tios, ela relata o cansaço. De forma semelhante a personagem sem nome, que perde a mãe nas primeiras páginas

do conto, lida com a solidão. Ambas têm de enfrentar a dor e o peso de serem mulheres e o risco de estarem sozinhas. Sem família e sem alguém que poderia, de fato, acompanhar o período de luto, ela vai morar com um “estranho” – o pai. Em *Perto do Coração Selvagem* a personagem vai morar com os tios.

Nos arranjos de curadoria polifônica a primazia aqui se encontra no trabalho de referencialidade que temos nos livros de Lispector e de Lunardi. Essa estratégia curatorial mostra o conhecimento sobre a obra de um autor ao mesmo tempo em que relaciona uma responsabilidade criativa. Nas entrelinhas, a capacidade imaginativa se vale de inferências que culminarão no todo que é ficcional. Se compreendermos que as palavras transportam suas significações e se valem de outros textos e se modifica entre enunciados, finalmente assimilaremos o conceito de curadoria polifônica, ou seja, um conjunto de inferências e referências que, dialogicamente, se metamorfoseiam. Em *Clarice*, vemos essa transformação da personagem sem nome, ou seja, a possibilidade de ela ser a filha do Otávio de *Perto de um coração selvagem*. Assim, a lápide que é, obviamente, um símbolo sepulcral torna-se um símbolo vespéral, mortuário. A jovem perambula pelo Rio tentando encontrar o túmulo de Lispector, ao mesmo tempo em que tenta se encontrar no mundo.

O que aproxima *Vésperas* e *Perto do Coração Selvagem* é a possibilidade de uma criança, fruto desse quase-amor, falar o que pensa e sair em busca do que deseja. O desencontro com o pai que nunca vira ressalta a distância entre eles. Esse distanciamento é indiscutível e ocorre também entre Joana e Otávio. Essas camadas evidenciam o arranjo curatorial-polifônico, uma vez que a gravidez permeia a obra de Lispector. Nesse limiar é como se, anos depois, encontrássemos com a criança:

O ódio bem podia ser o sentimento supremo que nos une. Temos, afinal, o mesmo código, eu e esse cara. O exame de DNA disse. O resto da história, como e o porquê são buracos mal cobertos pelas versões esfarinhadas de minha mãe. O resumo básico é que ela tivera com Otávio uma fidelidade insuficiente para tranquilizá-lo quanto à genética do embrião que carregava. As dúvidas favoreceram mágoas, acusações e o resto da cartilha dos amores imperfeitos. Na hora do meu nascimento, não havia ninguém para fotografar o parto (LUNARDI, 2002, p. 69).

Esse arranjo curatorial que relaciona o conto e a obra permite uma continuidade de uma ideia de Clarice. Uma *lacuna* na obra de outra autora que, ao ser retomada leva à própria autoria (de Lunardi). Essa rememoração ocorre, pois passamos a conhecer o que poderia ter acontecido com Joana após o final do livro: um possível parto, uma possível vida. Não é estranho, pois, que Lunardi, em sua entrevista à Maria Clara Machado, tenha afirmado que essa ficcionalização das autoras não foi feita inteiramente consciente, mas que houve pesquisas biobibliográficas que impulsionaram a escrita:

A intenção de filiação é uma leitura da Academia. Eu nem conhecia esse conceito. Eu escrevi sozinha, dentro de um quarto, tinha mudado para o Rio, cidade nova, não conhecia ninguém e fui pesquisar as autoras, obras e biografias, mas eu não tinha ideia do que eu estava fazendo nesse ponto. 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 reconheço como pertencente a esse grupo estranho de seres, que não são ligações de sangue, mas de sensibilidade e compreensão (LUNARDI, 2016, p. 23).

A autora, na instância de leitora de si mesma, tenta induzir a recepção à uma força de compreensão de seus processos. A insinuação de uma solidão quase ingênua de alguém que escreve sozinha deslinda-se na quantidade de pistas dialógicas lançadas em seu segundo livro.

Umberto Eco (1979) indica, porém, que a obra possui um destino interpretativo. Desse modo, durante o processo de busca e seleção, as lacunas são criadas e o cuidado curatorial alimenta-se da biobibliográfica. Perfazendo uma seleção inicial de fatos encontramos uma projeção polifônica: os últimos instantes da vida de cada autora oferecem lacunas. No ficcional, elas são recortadas, reelaboradas e montadas, culminando em uma curadoria polifônica.

Em *Clarice*, por exemplo, vemos todas essas questões ficcionais naquilo que chamaremos de apropriação sob a ótica defendida por Bloom (1991, p.183):

“Como eles retornam [os escritores] é uma questão decisiva, pois se retornarem intactos, esse retorno empobrecerá os poetas mais novos”. No caso do texto lunardiano como um todo, não só *Clarice*, as autoras retornam com cores diferentes e com outras vozes. As lacunas deixadas, não só nas semelhanças e diferenças, mas também no final de vidas, propiciaram essa curadoria polifônica.

No viés dialógico, *Clarice* nos volta metamorfoseada na construção intertextual, quase como uma escritora que lê outra escritora, retomando Kristeva (2005), em um mosaico de citações construído no texto lunardiano. A reconstrução narrativa intertextual, abordada no Capítulo 2, nos mostra a importância da intertextualidade na construção literária.

No conto vespéral em análise, a referencialidade intertextual pode ter várias aberturas e cada uma delas tem uma forma de manter o discurso intertextual no texto. Na obra lunardiana, em diálogo com Samoyault, vemos uma “intertextualidade aberta” (2008, p.113), já que “é possível ouvir vozes que vêm de outro lugar, ecos indiretos que permitem idealmente remontar ao enunciado referencial” (SAMOYAULT, 2008, p.113). No caso deste conto, as vozes que ressurgem vêm de outra obra, mas surgem novas, em releituras. A personagem sem nome, traço desse novo, diferente da obra de Clarice, ecoa na obstinação: “A cidade é perigosa, você não conhece nada. Seu Otávio não vai gostar. Saio depressa, Penha me segue até o elevador, ameaça ligar para o “seu pai”, enquanto exclama por santos desconhecidos para mim” (LUNARDI, 2002 p. 73).

É natural, portanto, após a rememoração de Otávio, que a presença de duas autoras esteja nos espaços em branco do texto: Clarice e Lunardi e, essa última vemos como uma curadora de fatos vesperais. Além dessas questões, há uma onipresença do autor que se multiplica em vozes: “entre os falantes do discurso literário há uma presença inegável e, no entanto, difícil de reduzir a um momento, a uma voz, a um discurso: a presença onipresente do autor” (REYES, 1984, p. 102, tradução nossa)<sup>25</sup>. Esse “autor” está nas lacunas deixadas e nos espaços que serão preenchidos no processo de criação do texto ficcional.

---

<sup>25</sup> Entre los hablantes del discurso literario hay una presencia innegable y, sin embargo, difícil reducir a un momento, a una voz, a un discurso: la presencia ubicua del autor (REYES, 1984, p. 102)

*Clarice* passa, então, a ser entendido como o “modo próprio de selecionar e montar palavras, frases, cenários, diálogos, de construir sua estratégia textual específica” (VILLA-FORTE, 2018 s.p.). Além do montar e remontar de fatos, situações e memórias livrescas, vemos um diálogo não só naquilo que é texto, mas fora dele como prosa que apreende a língua viva: povoado de outros e que dialoga com outras – escritoras, revolucionárias, mulheres. Na retomada de Lispector-autora, reforçamos que o retorno do autor, sem qualquer alusão ao novo, só empobreceria os poetas mais novos, como discutimos. Todavia, o que ocorre em todos os processos criativos de *Véspera*, como memória da literatura mundial, é confronto entre o contemporâneo e os clássicos com a ambição de se tornar também um clássico.

A este propósito o retorno de Lispector só é visto na lápide, sendo esta considerada a última *palavra escrita* do morto na terra, como discutido no Capítulo 1. Ao contrário de Brás Cubas, o defunto autor, que encerra sua obra com a célebre frase “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa história” (MACHADO, 1992, p. 639), em *Clarice* temos uma promessa de vida: no encontro da jovem com o pai. O encontro, então duplica-se e Lunardi visita o túmulo de Clarice:

Na lápide, as estrelas 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, sepulta para sempre o mistério do ano de seu nascimento.

Clarice Lispector, leio. Clarice Lispector, leio outra vez, repetindo, repetindo, até meus olhos acreditarem” (LUNARDI, 2002, p. 77).

Em uma “descoberta” da linhagem judaica da protagonista, a pedra, figura da solidez da natureza e sempre presente nas passagens bíblicas, retorna garantindo que a memória da autora será preservada. No processo curatorial que difere o conto *Clarice* dos demais, já que não acompanhamos a véspera da autora, presenciamos a volta desta enquanto memória da literatura.

### 3.2.3 Julia Maria da Costa

*Sonhadora*, conto vesperal, rememora a poeta Júlia Maria da Costa que nasceu em 1844 em Paranaguá, no Paraná, e morreu no dia 02 de julho de 1911. O dia que veio ao mundo é impreciso, mas sua filiação é certa: filha de Alexandre José e de Maria Machado da Costa. Júlia perdeu o pai quando tinha dez anos fazendo com que ela e a mãe fossem morar em São Francisco do Sul, em Santa Catarina. Obrigada a casar com o Comendador Costa Pereira, trinta anos mais velho, algo comum no século XIX, Julia teve pensamentos que propiciaram mudanças sociais onde vivia. Costa teve uma vida relativamente confortável em decorrência da posição política do marido em uma cidade pequena, mas, apesar da sua relevância para a literatura brasileira, é pouco conhecida.

Estudada por Zahidé Lupinacci Muzart, teve uma coletânea de textos publicados em 2001: *Poesia – Julia da Costa*, fruto da reedição das obras Flores Dispersas – 1ª série, de 1867, Flores Dispersas – 2ª série, de 1868, e de poemas publicados no periódico Paranaguá em períodos distintos. Também sobre a autora há os livros *Vida de Julia da Costa*, de 1953, escrito por Rosy Pinheiro Lima, que utiliza cartas para estabelecer a sua biografia. Destaque-se ainda *Traços da vida da poetisa Julia da Costa*, de 1982, escrito por Carlos da Costa Pereira, o qual desfez equívocos e inverdades, segundo Muzart, sobre a vida conjugal da poeta.

Dentre os contos, *Sonhadora* é o único que nos traz, como personagem, uma mulher escritora que viveu seu apogeu ainda no século XIX. Considerado por Lunardi um conto gótico, assim como vários poemas da autora, *Sonhadora* nos retrata uma mulher viúva que se tranca em casa na esperança de terminar o seu único romance, sem sucesso (mais ou menos entre 1903-1911). No conto a relação com elementos românticos ligados ao gótico, como temas obscuros e negativismo e a fuga da realidade, como podemos ver no poema *Trevas*, escrito entre 1882 e 1883:

#### **Trevas**

Ouve-me ainda! Do sepulcro à noite  
Surgem fantasmas soluçando prantos!

– O bronze geme gemedora nota ...  
Quero ouvir da araponga os cantos.

A tumba é fria... adormeci? quem sabe?!...  
Sinto-me inerte a tiritar com o frio!  
Minhas auroras, onde foram elas?...  
Minhas auroras de formoso estio?!

Dormi – quem sabe?!... tanta sombra vejo!  
O meu passado... o que sonhei, meu Deus!  
É tudo negro – nem um astro ao menos,  
Nem uma estrela a cintilar nos céus!  
(COSTA, 2001, p. 275).

No poema presenciamos a dor e as angústias da noite, o acordar e dormir sem saber exatamente o que aconteceu, traço do período mais conturbado de Julia, quando as trocas de cartas com Carvolina pararam.

Esquecida quando falamos da mulher escritora brasileira, ela, mais do que qualquer uma das outras autoras estudadas por Muzart (2004), nos rememora que, em pleno século XIX, grandes mulheres abriram espaço no campo artístico<sup>26</sup>. Mesmo sem o reconhecimento para as que viriam no século seguinte e ainda hoje – seus ecos em Lunardi comprovam isso.

Por ser tão pouco publicada, a obra da autora é de difícil acesso, e a maioria dos dados sobre ela é resultado do material indicado e de uma pesquisa integrada feita pela Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Fundação Casa de Rui Barbosa. Esse conjunto de pesquisadoras (destaque-se apenas mulheres!) gerou dois volumes consideráveis, intitulados *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Publicados inicialmente em 1999, além da coletânea apontada, Lunardi se baseou nos estudos que são desdobramentos desse processo. Em um jogo autoral, ela desiste da ideia de criar uma escritora inteiramente nova e busca na tradição do sul do Brasil – a qual ela também se integra – uma escritora quase desconhecida:

Em seguida, eu tive a tentação de inventar uma autora e a ideia veio do seguinte: de que o leitor, lendo tudo isso, achando que

---

<sup>26</sup> Na antologia organizada por Muzart (2004), além de Julia da Costa outras mulheres também se colocaram como mulheres escritoras no século XIX, como Maria Augusto Guimarães (1851-1873), Rosália Sandoval (1876?-1956) e Matilde Urich de Almeida (1881-1953), dentre tantas outras que ficaram registradas em poucas páginas e outras que deixaram uma grande quantidade escritos ainda hoje em estudo.

era verdade, passasse a achar que essa escritora inventada fosse verdadeira também. Seria uma espécie de tapete puxado, a minha ironia com o leitor, porque quase tudo é mentira. Mas achei que estaria cometendo um deslize ético com o leitor, por mais que eu goste de brincar com ele. Então resolvi pesquisar uma autora obscura, que provocasse essa reação de surpresa no leitor. A Universidade Federal de Santa Catarina tinha feito uma pesquisa sobre autoras que incluía a Julia da Costa. Descobri que ela tinha nascido e vivido em lugares que eu conheço bem. Achei incrível saber de uma poeta que publicava em jornais e que tinha tudo para ser canônica, mas foi esquecida. Além disso, ela era uma figura interessante. Nem ficcionalmente eu alcançaria uma autora como essa. Fiz da história dela um exercício gótico, situado naquela ilha de São Francisco [do Sul de Santa Catarina], durante o inverno. Talvez seja o conto mais gótico que escrevi (LUNARDI, 2016, p. 23).

No conto, Lunardi dialoga com o gótico, e se entendermos o conceito como uma escrita expressiva, ela se revela transgressora “[...] em relação a formas consagradas de elaboração textual” (SOUZA e CAVALCANTE, 2014). Nesse sentido, pensando a curadoria do livro como um todo, vemos que *Sonhadora* transgride as formas dos outros contos: somos testemunhas de um ambiente sombrio, *clarescuro*, dentro de um isolamento criativo de oito anos, permeado por impulsos para não dormir, fazendo desse epíteto (apelido) ligado ao sonho uma força realmente obscura.

Esse traço gótico evidencia-se no todo da autora e, segundo Muzart, é possível ver, “delinear-se uma personalidade muito interessante: forte, decidida, às vezes audaciosa, antes de mais nada, porém, uma mulher que se antecipou à sua época e que, por isso, muito sofreu” (MUZART, 2001, p.15).

Essa incontestável presença marcante de Julia como mulher foi aproveitada por Lunardi. Em *Vésperas*, Julia relata aquele que seria o seu primeiro romance, nada mais que a narrativa de sua própria trajetória, ou seja, a de uma jovem que se apaixona, mas é abandonada pelo amado. Neste, a jovem, após saber que o amado se casara com outra, acaba também se casando. O mesmo aconteceu com Julia que, ao saber da notícia do casamento de Benjamim Carvolina, grande amor da autora, também se casa, mas exige que nunca seja tocada. Segundo Muzart (2001), as cartas trocadas entre Carvolina e Julia param neste período, entre o descobrimento do casamento do amado com outra até o seu reencontro, em 1874, como é relatado na carta abaixo:



Eu não devia pensar mais no teu amor, porque uma barreira de ferro nos separa; mas vi-te e todas as alegrias da minha mocidade, surgiram ante mim na luz do teu olhar!

Vi-te e meu coração despertou em um soluço!...

Dois anos! Se soubesses qual tem sido minha vida nestes dois anos de pesadelo medonho, terias pena da tua pobre amiga!

Forçada a dar a mão de esposa a um homem que não amava, contemplei com as lágrimas nos olhos a queda das mais doces esperanças que nutria! Chorei por ti e por mim; mas nesse dia em que tudo para nós, era negro, fiz um protesto, que tenho cumprido fielmente.

Minha coroa de virgem está imaculada. Que espero? O impossível. Meu sonho de moça, escarnecido e calcado, ainda não desabrochou ao influxo da vida.

Amo-te, com todos os esplendores da minh'alma. Vivo como um anjo debruçado sobre o abismo. Odeiam-me? Logo que eu tenha o teu amor, que me importa o mundo? (COSTA, 2001, p. 377-378).

Nas idas e vindas, Benjamim Carvolina usou o celibato como desculpa para não viver com a autora. Segundo Muzart (2000), é mais provável que a diferença de idade entre os dois fosse o real problema. Costa era cinco anos mais velha, e talvez tenha sido esse o motivo para essa falta de comprometimento. Com um melancólico casamento, justificado pela desilusão amorosa anterior, quatro anos depois Júlia vê reacender, com o retorno de Carvolina à cidade, um possível desenlace feliz para o amor entre os dois. Segundo Muzart (2000), com o regresso, Carvolina e Júlia voltaram a trocar cartas, deixadas em lugares inusitados. Entretanto, ele deixa a cidade mais uma vez e, a partir de então, a poesia de Júlia da Costa se torna mais melancólica, como pode ser visto no poema *Súplica*, de 1881:

### **Súplica**

Nas noites brancas distraída eu vejo  
Vagar nos mares solitária luz;  
Se a lua é clara mais a luz se mostra  
Do azul das ondas ressurgindo a flux.

Se a lua é clara, encarando a terra  
Sinto-me triste com a dor vergar;  
Pois ouço vozes que me acordam sonhos  
De um outro mundo que me faz cismar.

Olho tristonha para o mar que geme  
 Para esse mundo que eu adoro já,  
 E sinto n'alma um terror sem nome  
 Por essa lousa que me aguarda – lá (COSTA, 2001, p. 167).

A fluência, nesse ponto gótica e quimérica, ressaltada não só pela solidão, pela loucura e pelo delírio, abriga essas vozes de outro mundo que a fazem cismar. Biograficamente ela realmente demonstrava, em cartas, essa falta de preocupação com o dormir. Triste com o que acontecera em sua vida, principalmente pelas diversas rejeições do amado, note-se que o poema é de 1881, pouco depois da última fuga de Carvolina, o poema relata a dor, a tristeza e o terror. De maneira semelhante, mas atenuado pelo tempo, o conto retoma uma Julia da Costa que ainda vive, constantemente, essas aflições diárias.

A rejeição do amado, o casamento por conveniência e a vivência em uma cidade cheia de tabus e preconceitos inerentes à época acentuaram as mudanças que Júlia da Costa iria vivenciar daquele período até seu trespasse em 1911. Júlia mudou o cabelo, algo impensável na época e realizado somente por prostitutas, passou a participar e a fazer festas em casa e instaurou uma nova fase – que terminou quando o marido falecera.

Apesar de ser um ícone para a cidade, após a morte do Comendador Júlia se fechou cada vez mais e passou os últimos oito anos em casa, contando somente com as duas fiéis ajudantes que cuidaram e zelaram por ela, do casarão e de seus desenhos e pinturas. A solidão e o isolamento não foram traços somente da vida de Julia, assim como ela, umas mais que outras, as autoras vesperais tiveram na solidão a marca de seus últimos instantes, como Dorothy Parker. Segundo Muzart (2000, p. 404), “a solidão [de Julia] se tornou cada vez maior depois da morte do Comendador, que a habituara a receber figuras da proa da sociedade catarinense. Viúva, a poetiza vai ficando cada vez mais expurgada da vida de festas”.

No conto, temos o último dia da vida de Julia. Na aura e peso dos oito anos de isolamento, Lunardi relata mais um dia comum para a senhora e suas *empregadas*: Izidia e Maria Preta. Cega, mas em meio a seus desenhos, Julia relata às ajudantes o romance que pretende escrever. Mesmo sem conseguir

enxergar com clareza ela continua fazendo suas ilustrações – conectadas à aspiração de escrever um romance:

Maria preta se benze. Espia a cidade através da janela empanada de vapor. Dia aziago, diz para si mesma, dando as costas à paisagem. Ao voltar-se, tropeça no balde onde as cinzas de achas mortas se acumulam. Má sorte, repete paralisada pelos sinais. Izídia adentra a cozinha, os olhos vermelhos de sono, o avental branco ainda por atar. Pergunta se a água já ferveu e destapa a chaleira. Murmurando uma resposta evasiva, Maria Preta trata de engordar o fogo com pedaços de lenha. Há semanas o fogão tem permanecido constantemente aceso. A patroa dera de passar as noites em claro, desenhando sem importar-se se a luz é pouca ou o frio extremo (LUNARDI, 2002, p. 105).

Acostumadas a ver diariamente os traços desenhados, com a consciência de que cada um ajudará a senhora a escrever seu romance, Júlia pede para que encontrem lugares, em meio as demais figuras, para colocarem mais. Os desenhos, que têm o objetivo de auxiliar na escrita daquilo que seria o único romance da autora, nunca chegam a ser usados: “É o cenário do romance que escreverei, a patroa explicava, animada, indicando o local exato em que o quadro devia ser pendurado” (LUNARDI, 2002, p.106).

A Júlia que não se tornou romancista em vida também retorna nessa condição na prosa lunardiana. Não há resquícios desses originais, segundo Muzart (e naquilo que conseguimos sobre a autora). Mas o desejo de escrita prosaica e o sonho contínuo de ser autora de romance se assemelha à sua trajetória. Trajetória, digamos um tanto romanesca, ou seja, que trata das melancolias de um amor perdido e de um livro que nunca foi escrito:

Excitada, a patroa não ligava aos anelos de Maria Preta. Deslocava-se de lá para cá, como se fosse redecorar a casa inteira. Transformarei este lugar em estúdio, ela dizia, vislumbrando nova função para a sala, que há tempos não via uma recepção. A última tinha sido o velório do comendador. Deste então, as cortinas se cerraram, o lustre central não era aceso e até a prataria perdera o brilho. Viúva, Júlia já não circulava entre convidados, fazendo-os suspirar de orgulho por partilhar de companhia tão famosa em toda a província. De Desterro à intendência do Paraná conhecia-se a extravagância de dona Julia da Costa (LUNARDI, 2002, p.107-108).

A taciturnidade de Costa retrata bem a segunda geração literária brasileira romântica como a exaltação das emoções, o pessimismo e o escapismo. Após o distanciamento do amado e a morte do marido, Julia se isolou e passou a viver uma realidade só sua. O sonho de escrever o romance passou a ser seu único motivo para viver, deixando de lado as festas e o brilho que a marcaram até a morte do marido. A extravagância deu lugar à penumbra e ao luto: daí a iminência do gótico lunardiano.

Outra autora que viveu lamentações semelhantes, no mesmo período romântico, foi Maria Firmino dos Reis (1825-1917). Segundo Muzart (2000), assim como Julia da Costa, a autora maranhense se perguntava o que era a vida:

As duas poetisas estão de acordo sobre as dificuldades da vida cotidiana. *A vida é curta e espinhosa,/ estéril por natureza, /sem luz, sem ar, sem verdura!*, canta Julia da Costa; e ecoa o texto de Maria Firmina: *A vida para mim está nas lágrimas* (MUZART, 2000, p. 270).

Assim, como mulher do seu tempo, as lamúrias vividas por Costa naquele período não eram particulares somente da autora e essas questões ficam evidenciadas na obra vespéral. Lunardi movimenta, depreende, como curadora, daquilo que vivera Julia, a sua escrita pois, “todo poeta está preso numa relação dialética (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou outros poetas” (BLOOM, 1991, p.129). Lunardi volta, então, à vida de Costa exatamente para encontrar essa aura de fim de século. Apesar de longa, a passagem abaixo é necessária e reveladora:

– 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 às 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. Um condutor, novato, perdera o controle de seu cavalo, que relincha, atordoado, ameaçando invadir o átrio da casa paroquial. O pequeno espetáculo distrai a atenção geral. Enquanto os homens tentam acudir, as mulheres, impressionadas pela

violência, dão-se as mãos e reprimem “ais” debaixo de lencinhos. É ali, em meio a essa confusão, que Lúcia vê José e José a vê, pela primeira vez. São os únicos a não dar importância ao episódio que irá animar as conversas do fim do dia. Preocupam-se somente em saber se causaram impressão um ao outro.

Julia silencia, de repente. Parece distrair-se ou dormir. Mas limpa a garganta e pergunta que painel vem em seguida.

– Os envelopes de onde saem pedaços de papel colorido.

São poesias, as muitas que José e Lúcia trocam, e também partituras escritas para ela. Na sequência, há cena campina, onde descreverei o passeio em que juram amor eterno.

– E aquele, dos baús e malas sobre um tapete de fitas?

– É o dia que José vai embora. O mar está tão verde que parece um gramado. A mãe de Lúcia a prende em casa, mas ela pode ver o amado passar uma última vez sob a janela do casarão. De ombros encurvados, José leva nas mãos a mala quase vazia, que balança de um lado para outro como se saltitasse. Detrás dos postigos, Lucia assiste a tudo de olhos secos. As lágrimas, entretanto, saem pelos poros da menina em um suor febril, e ela entende que a sua vida não lhe pertence mais: partiu, acomodada ao lado da pobreza, único bem que José leva na bagagem.

Nesse momento da narrativa. Maria Preta se junta ao grupo. Traz café e pão recém-assado, que deposita no aparador. A indolência própria da juventude deixa que ela indague abertamente à patroa quanto aos planos para o livro. Por exemplo, o que quer dizer esse buquê sobre a cama?

Izídia, sentindo-se ainda mais responsável depois da invasão da colega, sugere à patroa que descanse. Tenta mesmo forçá-la a ir para o quarto, mas Júlia se gruda à poltrona. Izídia suspira, cedendo a obstinada resistência da outra. Com o dedo em riste, Julia dá seguimento ao livro que nunca será escrito.

– É o buquê de casamento de Lúcia que desposou um comerciante rico, influente e trinta anos mais velho do que ela. Aceitou-o depois de ouvir notícias do noivado de José no Desterro. 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.

Julia faz uma pausa proposital, testando a atenção das ouvintes. Maria Preta é a mais curiosa.

– Que pacto?

– Uma exigência – corrige Julia. – Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer (LUNARDI, 2002, p.110-113).

Acompanhamos, então, aquilo que nunca fora colocado em palavras. No excerto acima Julia narra toda a história para as companheiras de casa e cuidadoras. Os personagens, Lúcia e José, pseudônimos para Julia e Carvolina, se conhecem após a missa. Usando os desenhos de anos, Julia passa por cada

um, sabendo a sua localização exata, e usa-os como substrato para redigir (contar) o que aconteceu na vida dos dois jovens. A inevitável separação faz com que os dois sigam caminhos diferentes e se casem com outros: Lúcia com um comerciante trinta anos mais velho e José parte, e, provavelmente, também se casa.

O peculiar no conto vespéral é que Lunardi narra aquilo que Julia não pôde escrever dada a finitude humana. Os detalhes nos remetem a um romance simbolista, levando em consideração que há traços místicos e góticos, ao mesmo tempo em que há um foco na emoção. *Sonhadora* não é somente o texto mais místico de *Vésperas*, mas também o que dá mais detalhes sobre a vida da autora. Por ser uma das escritoras mais distantes do imaginário popular e, por isso, a que precisa de mais detalhes, o conto de Costa é extenso e denso. Revelando detalhes que nos convidam a conhecer melhor o trabalho dessa autora-personagem Lunardi nos leva a enxergar uma romancista rediviva – enterrada na própria escrita romanesca.

O trabalho feito por Lunardi, se enquadra na curadoria, ao dizer que “citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja superfície transcrita da letra” (COMPAGNON, 1996, p. 31). É oportuno afirmar que nos estudos do estudioso temos indícios de que a curadoria pode ser vista sob o viés literário, mas nada consolidado. O trabalho curatorial de recontar e citar tudo que fora feito em pesquisa, uma vez que pouco há da obra da autora paranaense, fica evidente agora, ao unir as duas teorias (polifonia e curadoria) no texto vespéral.

Nesse período de força curatorial narrado encontramos uma Julia mais próxima da condição mortuária, segundo Muzart (2000, p. 404), a autora acreditava estar sendo “perseguida pelos seus concidadãos, vendo o riso e o escárnio em cada um que a olhasse. Nessa velhice, Julia da Costa enlouquece e se fecha no casarão, por oito anos, dele só saindo para o cemitério”. Dentre as autoras estudadas, Júlia da Costa é a que vivera mais tempo e (tal como Colette) sua morte ocorrera na velhice. Portanto, há traços biográficos, também entrelaçados com construções cuidadosamente articuladas de Lunardi. Em *Sonhadora*, o que nos fica ressaltado é o caráter memorialístico do texto.

Segundo Gagnebin (2006, p. 55), ao debater a rememoração, ela apresenta “uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”. Neste viés, segundo Gagnebin (2006), podemos entender que o que é exposto no conto de Costa é também uma rememoração da autora e da realidade de sua época. Ao mesmo tempo, por ser uma narrativa, nos tornarmos (leitor e pesquisadora), assim como Izidia e Maria Preta, testemunhas da história de amor da autora e reinventamos o seu tempo no processo de leitura.

Vemos, em *Sonhadora*, uma riqueza de detalhes diferente de alguns outros textos vesperais. A sensação é mesmo da leitura de um trecho do próprio romance não escrito. Ao ser indagada por Maria Preta se a personagem fora feliz, Julia responde:

– Nunca. Lúcia apenas tolerava o marido. Cumpria o 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 era outra. Quatro anos mais tarde José volta. Está só, desimpedido. Basta a ela ouvir o nome do bendito e a vida ergue-se de sua tumba mal fechada (LUNARDI, 2002, 113).

Acompanhamos, então, uma Julia muito mais próxima do cotidiano. Ao acompanharmos os estudos de Muzart (2000; 2001) encontramos justamente lacunas que “convidaram” Lunardi a criar. Da poesia para a narrativa vida e conto se complementam. As cartas, a fuga, as tentativas de aproximação do amado, como é relatado abaixo, todas realmente aconteceram:

As cartas de um para outro voltam a circular. Lúcia as guarda escondidas entre o seio e o vestido; escreve quase todos os dias páginas de amor e de ciúme, 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. É lá que eles iriam viver (LUNARDI, 2002, p.114).

Todavia, assimilar o trabalho feito em *Vésperas* é não deixar que a perpetuação de suas histórias se atrele somente àquilo que é biográfico ou somente aos estudos feitos sobre a autora. Essa dificuldade de encontrar traços que vão além da autora, como, por exemplo, a escolha das pedras no conto *Ginny*, nos mostra como o entrelaçar das vozes no conto estão muito ligadas. Fica ressaltado que o texto ainda está nos espaços, há ainda um sentido dado a ele pelo destinatário e a necessidade de um leitor que as intérprete (ECO, 1979). Cada autora requer um tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos. Ao inferir essas questões nos colocamos como leitores que dão sentido ao texto ao tentar entender o trabalho curatorial lunardiano. O que vivenciamos, na contemporaneidade, com a autora mais antiga de *Vésperas*, é uma forma leve e simples de retratar seu fim tão pesado e complexo.

O desafio está em equilibrar as nuances lançadas na prosa. Em conformidade com Schollhammer (2011, p. 129), para o qual “a realidade é “lida” como se fosse literatura, e a literatura é levada em conta como se fosse realidade”, essa movimentação curatorial possui, na verdade, traços polifônicos que culminam no que vemos no final do conto:

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, degrau por degrau, nó por nó, até chegar a proa da embarcação. No convés, alto como uma estrela, um homem a espera com flores na mão. Ao longe, ela escruta 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* [nome do livro dela; destaque nosso].

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.

As duas tomam o pulso, tentam ouvir o coração e, finalmente, olham-se admitindo com assombro que não há mais nada ali. O silêncio expõe a gravidade da hora. Maria Preta se rompe com um soluço, repetindo: “Foi-se a senhora, foi-se a senhora” Izídia, mais treinada, faz a amiga trabalhar. Ordenada que vá chamar um padre, embora ele já não seja necessário ali. A sós, dobra os



braços de Júlia em cruz e, então, deixa que suas lágrimas se libertem (LUNARDI, 2002, p.116-117).

Neste último momento, há um misto entre o que estava acontecendo na sala, o contato com cada um dos desenhos, e o tão esperado encontro, sem fugas, com Carvolina. Em uma alusão à obra da autora, *Flores Dispersas* (1867;1868), Julia atira ao mar o buquê e deixa que as flores se dispersem na água. Júlia finalmente encontra a paz em meio a um conjunto de vozes que entrelaçam sua vida, suas obras e o conto vespéral de Lunardi.

Com base na teoria de Bakhtin (2018b), podemos entender *Sonhadora* como um conjunto de vozes que permanecem independentes no texto, mas que se unem no excerto final visto acima. É na vontade individual dentro da obra que a polifonia ocorre (BAKHTIN, 2018b). No conto lunardiano vemos essas vontades em cada acontecimento que culminou no conto e no trazer de uma autora pouco conhecida. Nesse conjunto prosaístico polifônico-curatorial Júlia da Costa ganha status de autoras consagradas e que o tempo social e literário em que viveu não conseguiu reconhecer.

Em suma, *Sonhadora* nos faz mais que apresentar uma autora brasileira do século XIX para o XXI, mas também ritualizá-la e reatualizá-la para a contemporaneidade. Acompanhamos uma série de fatos que possuem a voz autoral de Lunardi, e neste conto o caráter curatorial é notório. Há marcas ficcionais na recriação em forma de narrativa, registros, cartas e relatos de uma época que certificam a grande maioria do que é relato em *Sonhadora* e sua voz poética reverbera nas entrelinhas. Podemos pensar que neste conto o caráter curatorial foi o que ficou em maior evidência e a polifonia, traço também marcante, decorre das diversas vozes, além da de Julia da Costa, que propiciaram que essa grande autora da literatura brasileira retornasse para o imaginário atual de forma prosificada e personificada.

### 3.3 Curadoria polifônica e escrita de morte em Língua Francesa

#### 3.3.1 Sidonie-Gabrielle Collete

O conto *Minet-Chéri* retoma Sidonie-Gabrielle Colette, conhecida posteriormente somente como Colette e única autora francesa da *coletânea*. Pouco conhecida quando falamos da sua obra no Brasil, a autora teve um salto após o filme *Colette*, lançado em 2018, e que nos traz a presença marcante da autora como mulher que se firma e reafirma como dona de seu corpo, suas obras e sua trajetória.

Nascida em Saint-Sauveur-en-Puisaye, na França, no dia 28 de janeiro de 1873, morreu no dia 3 de agosto de 1954, em Paris. Filha de Jules-Joseph Colette, militar aposentado, e de Adèle Eugénie Sidonie, dona de casa. Dos seis aos dezessete anos Collete frequentou a escola e, por ser mulher, não continuou os estudos após esse período. Quando completou 20 anos, em 1893, Colette se casou com Henry Gauthier-Villars – Willy – o qual era conhecido como um *bon-vivant* (LIVOLSI, 1991).

Após sair do interior, Colette foi morar em Paris, em plena *Belle-Époque* (período de grande expressão intelectual e artístico), no final do século XIX, com a esperança de viver tudo o que o amor e a atmosfera parisiense poderiam proporcionar. A autora, considerada uma das mais importantes quando se fala de literatura francesa no início do século XX, teve seu sucesso explorado pelo marido, pois afirmava que ela, por ser mulher, não conseguiria vender seus trabalhos. Segundo Livolsi (1991), após o casamento, Colette se viu reclusa e foi obrigada “a pôr no papel os episódios que certamente sabia contar com uma verve única e que só poderiam se referir à sua vida de adolescente da província” (LIVOLSI, 1991, p. 126).

Desse intenso relacionamento, que poderia ser considerado atualmente como psicologicamente abusivo, surgiram os primeiros esboços de Colette, assinadas pelo marido, tendo só depois comprovada a sua autoria em virtude dos rascunhos guardados pelo assistente do casal (LIVOLSI, 1991). O primeiro livro, *Claudine à l'école* (1901), retratou a jornada de uma garota do interior, em

consonância com as suas experiências durante a infância e adolescência. Posteriormente, *Claudine à Paris* (1901) abordava uma Capital de festas e o contato com as mais diferentes personalidades – marca biobibliográfica que permaneceram em sua trajetória. Em seguida foram publicados *Claudine èn ménage* (1902), que retratou uma experiência *lésbica* incentivada pelo marido, e *Claudine s'en va* (1903). Neste livro temos uma experiência literária importante que reverbera na pena de Lunardi. Uma suposta Claudine (personificada) convive com Annie, uma mulher submissa ao marido. Ao ser deixada com a sua irmã, uma mulher revolucionária, tal como a Claudine do livro, ela se transforma e começa a questionar os padrões femininos da época, bem como as exigências do casamento.

Apesar de trancafiada todas as vezes que se recusava a escrever, como ficou bem retratado no filme de 2018, Colette teve a oportunidade de transformar-se como ser em uma sociedade ainda extremamente patriarcal e homofóbica. Após um casamento (e exploração) de treze anos e sem filhos, ela decidiu se separar, o que fora um escândalo para a sua sociedade. Teve como companheira Missy – Mathilde de Morny – influente pessoa da época e uma das primeiras a assumir abertamente a transexualidade. Isso é explorado no filme *Collete*, lançado em 2018, e em *La Vagabonde* (1910), que retoma suas viagens e apresentações dessa época:

O Natal já passou, assim como o primeiro de janeiro. A noitada de Natal foi delirante, um louco frenesi sacudiu todo o café. O público, quase todo bem tocado, berrava em uníssono; das primeiras frisas, vistosamente enfeitadas, atiravam-se tangerinas e charutos de 20 níqueis, que iam parar nas segundas galerias; Jadin, meio bêbada após o almoço, perdeu o fio da sua canção e pôs-se a dançar um terrível “barcarola”, saia levantada, mostrando as meias desfiadas, um grande rabicho de cabelo a descer-lhe pelas costas... Nessa noite, a manda-chuva reinava em seu camarote, calculando a suculenta fêria, controlando os copos engordurados que sobrecarregavam os aparadores fixos às costas das poltronas... (COLETTE, 1971, p. 61).

No excerto, reconhecemos Colette sob o disfarce de um possível pseudônimo: Renée, e na narrativa nos é apresentado que a autoria das obras

da personagem é roubada pelo ex-marido que a traia. A partir disso, Renée decide se aventurar pelos palcos, muito semelhante ao que aconteceu à autora vespéral. No que estamos analisando, Colette funde suas experiências de infância e de vida para narrar a coleção que a faria famosa: *Claudine*. Após a separação do marido narrou experiências posteriores em *La Vagabonde/A vagabunda* (1910; 1971):

A vida de Colette marca a intensa luta pela propriedade intelectual das suas obras, o rompimento de tabus sexuais e uma atuação literária não só celebrada pelo público, como respeitada pela crítica, o que lhe rendeu uma nomeação ao prêmio Nobel em 1948. Faleceu seis anos depois, em Paris (SOBRE A AUTORA, 2019, p. 158).

Implícito ao longo do conto e presente nas obras da autora como um todo, presenciamos a constante afirmação da mulher autora e escritora de si mesma. De forma muito sutil, testemunhamos em *Vésperas* o período da vida da autora posterior às viagens artísticas, bebidas e cotidianos relatados em textos e na biografia (MASSIE, 1989).

Em perspectiva curatorial, Lunardi propõe o encontro entre Colette e uma de suas personagens. Desses livros, a mais famosa foi *Claudine*, sob o pseudônimo de Minet-Chéri, forma carinhosa como a mãe da autora a chamava (LIVOLSI, 1991). O conto é separado em duas partes. Na primeira, narrada por Claudine, acompanhamos o caminho até a casa de Colette. A escritora personagem está na janela, de onde avista e convida a personagem Claudine a entrar: “Venha, leio os lábios de Colette dizerem. Um halo prateado paira sobre a sua cabeça. Faço um gesto afirmativo e corro rumo às galerias cintilantes que separa criador e criatura” (LUNARDI, 2002, p. 59-60). Claudine entra na sala onde estão também o terceiro marido – Maurice –, a filha – Bel-Gazol –, fruto do segundo casamento e Pauline, sua dama de companhia:

Em cada gesto, a luta contra a artrite mostra-se perdida. Os olhos, contudo, lançam-se livres como crianças correndo a céu aberto. Passeiam em círculos, acompanham o farfalhar que se ergue das plantas. Fazem demorada inspeção sobre o exército de olmos que se perfila, e só então pousam sobre mim, nota dissonante no reino vegetal.

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. Mais serena, observa de modo estudado. A cabeça inclina-se, avaliadora. As pálpebras semicerram-se para buscar nitidez aos contornos, os cabelos 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 assente sorrindo, o fantasma é mesmo um velho conhecido (LUNARDI, 2002, p. 58).

Apesar de aparentar que Colette está mais ativa e bem de saúde, inicialmente, o que se sucede, antes e concomitante às conversas entre as duas, são as preocupações do marido e da filha com a saúde da autora francesa, mostrando que aquele momento vespéral é, na verdade, uma vigília: “Colette não está só. Junto à janela, Bel-Gazol tira forças de um cigarro” (LUNARDI, 2002, p. 60). Nas entrelinhas fica ressaltado que todos sabem que os últimos momentos de Colette chegaram ao mesmo tempo em que descansam na solidão individual de cada um, ao estarem separados em cada canto do cômodo. A figura de Maurice, por exemplo, gera, em Claudine, várias dúvidas ao imaginar o que se passa no pensamento do marido de Colette: “A presença macia de Maurice deixa dúvidas se debaixo daquela pálpebra de cetim há sonhos em torvelinho, ou, felino de longa data, estará se guardando em um descanso vigilante, até que o solicitem” (LUNARDI, 2002, p. 61). Bel Gazol, tirando forças de um mero cigarro, evoca uma atmosfera evanescente de uma infância rememorada pelo próprio ambiente. Essa busca da força no trago abrange uma força mnemônica e ao mesmo tempo projeta uma aura fúnebre. Ainda para acompanhar os últimos instantes da mãe, nos afazeres, ela cuida para que tudo seja sereno e tranquilo numa espécie de boa morte.

Nesse contexto de aguardar a morte, retomando a morte esperada no leito discutida e as discussões sobre a boa morte, feitas por Ariès (2003), todos aguardam, em vigília, o trespasse da autora, mas sem mencionar a ela que aquela era a sua véspera, mas, mesmo assim, Colette sabe. Diferenciando das discussões da morte feita no século XIX e retornando à questão da boa morte, abordada nos séculos anteriores, Colette se vai, tranquila e serena.

Nesta passagem acompanhamos um dos fins mais tenros e calmos dentre os finais vesperais. Assim como Julia da Costa, Colette também morreu de velhice, contudo o que as difere são as questões que as angustiarão durante suas existências. Costa nunca se casara com o aquele que amara, ao mesmo tempo em que Colette teve uma vida longa e fez escolhas corajosas em sua trajetória de mulher.

Segundo Lunardi, em entrevista, ao ser indagada “Por que Colette no meio dessas escritoras?” (LUNARDI, 2016, p. 22):

Eu já tinha três suicidas, uma série de autoras cujo fim tinha sido trágico e eu quis me afastar um pouco disso, quis mostrar outras mortes, outros fins e a Colette é uma autora de quem eu gostava muito. Fui pesquisar como ela tinha morrido e é uma vida absolutamente diferente de todas as outras. Ela morreu com mais de 80 anos, teve uma vida longa. A impressão que tenho é que ela tinha uma sabedoria de vida, de que ela gostava mais de viver do que de qualquer outra coisa. Ela também teve muitas aventuras na vida, muitos amores, ela gostava de viver e eu também queria trazer isso para o livro (LUNARDI, 2016, p. 22-23).

Colette tinha uma sabedoria diferente e Lunardi evidencia essa vida cheia de aventuras, de amores e relata o fim. Colette é retratada como uma mulher que viveu exatamente da forma como queria ter vivido: livre das amarras, por isso estava pronta para o seu trespasse.

Em *Minet-Chéri* encontramos o maior exemplo de sua liberdade e o seu legado: Claudine. Desse modo, Lunardi movimenta uma escrita de morte e alterna os tons mortuários na sua curadoria polifônica. Cada conto, cada existência é única em sua constituição narrativa, mas os contos se respondem, se completam justamente nessa construção respondível. Lunardi busca em/com Colette uma representação da boa morte, justamente numa imagem de autora que teria tido uma “boa vida”. A narrativa movimenta autora e criatura que, juntas, tecem pequenas conversas como se ninguém na sala as ouvisse. Tratam, filosoficamente, da finitude humana e da própria personagem:

Todos ficam indiferentes à minha entrada. Exceto Colette. “É você?”, ela indaga, estendendo a mão para que me aproxime. “Você mesma, você”, ouço-a repetir, agora afirmativamente,

enquanto me ajoelho no tapete junto ao divã, cuidando para não esbarrar em Maurice (LUNARDI, 2002, p. 61).

Nesse momento as duas dialogam, separadamente, e a personagem não faz mais parte da autora que a criou, aproxima da autora francesa como se não fizesse parte dela. Apesar dessa dissociação, segundo Bakhtin (2018a, p.3), “o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos”. Essa consciência da consciência que se detém no autor, mas que é inerente à personagem escrita movimenta e expande a curadoria polifônica naquilo que responde e propõe nova resposta. Apesar do autor penetrar a personagem enquanto seres únicos, essa dissociação, inevitavelmente, ocorre quando a obra é publicada e a autonomia de cada personagem. A obra se torna plural, ganha outras acepções e outros caminhos, deixa de pertencer somente ao autor.

Esse ideário explica as múltiplas vozes que o texto possui. Se retornarmos ao leitor modelo, proposto por Eco (1979), entenderemos que o conto não dialoga somente com outros, mas também se relaciona com o leitor. No caso de *Minet-Chéri*, Claudine retorna como uma forma de compreender que a criatura se tornou autônoma, dialogou com outros, metamorfoseou-se e se tornou independente. Não podemos nos esquecer que essa mulher teve sua autoria “roubada” durante parte de sua trajetória criativa. Sua liberdade apresenta camadas que Lunardi explorou muito bem na tessitura desse encontro entre mulheres um tanto *revolucionárias*. Essa relação entre autora e personagem pode ser entendida de maneira mais profunda: as particularidades de Colette em Claudine são inúmeras, tudo que permeou a construção da personagem apresenta ecos intertextuais e dialógico. Esse encontro em *Vésperas* mostra também a grande separação entre as duas posto que a morte surge como despedida e como dissociação. A conversa entre as duas, no seguimento, deixa cada vez mais evidente o trabalho curatorial:

Imagino a sensação de acordar e saber que esse poderia ser o meu último dia. Que pressa, que vontade me tomariam? O que seria mais doloroso perder? Haveria apenas a dor da separação ou também uma sensação de alívio?

Pergunto então se ela descobriu finalmente quais são as coisas importantes, aquelas pelas quais devemos nos bater na vida. Colette sorri. “O importante é que tudo tem permanecido e permanecerá, fresco como da primeira vez, sem depender dos meus olhos, dos olhos de Sido ou de Jouvenel; sem depender dos olhos de ninguém” “E quanto a você?”, pergunto, cheia de ansiedade. “Você não estará mais aqui, nunca mais, nunca mais”, insisto, querendo discutir a mansidão de minha criadora, que se despede como se aceitasse de bom grado estar partindo. Os olhos de Colette se agigantam, repetindo um jeito todo seu de se emocionar. “mas você ficará, querida, você ficará” (LUNARDI, 2002, p. 62-63).

A autora em sua vivência faz-se um ser de reflexão vespéral. Quais sensações e sentimentos tomam uma pessoa “na hora da morte”. As perdas, o separar-se de tudo, o deixar a existência para seguir um caminho incerto. A autora parte, a personagem permanece nas releituras. No excerto anterior essas discussões são levantadas. Apesar da ausência de Colette a partir daquele período, Claudine ficará como resquício memorialístico da autora francesa.

Para quem busca a curadoria polifônica, a presença de Claudine indaga as sensações ao se saber que a morte da outra está próxima. E nessa dubiedade Claudine se torna imortal, mas, ao mesmo tempo, também Colette. Na vivência da personagem resta um sopro de vida da autora. As duas, apesar de se dissociarem naquele momento, sempre carregaram marcas dialógicas e do diálogo entre elas. Colette, por sua vez, também se torna imortal dada as obras publicadas e a personagem que volta em Lunardi torna-se testemunha dessa vitória do feminino que é autoria. Sob tal ótica, acompanhamos uma perpetuação daquilo que fora feito por elas – Colette e Claudine. Ao longo dos anos, em virtude do trabalho com a memória, ou seja, a recordação se torna história, testemunhamos o processo memorialístico. Portanto, para compreender a teoria que essa tese discute é importante voltar na história de cada uma das autoras a fim de entender do que elas são feitas para e por Lunardi.

No caso de *Minet-Chéri* essa volta é feita pelas próprias personagens e a referencialidade passa a ser notória. Claudine aparece como uma das personagens principais, narradora e testemunha do trespasse da autora. Além disso, essa rememoração constante de Claudine se deve ao fato de as falas pertencerem à autora/personagem Colette, ou seja, tudo é parte do jogo



curatorial. Atravessando autorias, Lunardi realiza uma profunda pesquisa da alma humana. Almas femininas e criadoras estudadas ficcionalmente.

Nessa vertente da leitura criativa, retomando Bloom (1991), podemos inferir que o ato de ser influenciado está intimamente relacionado à relevância dos intercâmbios intertextuais e influenciadores. A influência da presença de Colette não gera angústia, mas faz Lunardi firmar-se. Os ecos dialógicos da magnitude das obras de Colette, como mulher que alcançou a independência e a condição autoral no início do século XX, reforça sua presença não só pela boa vida ou boa morte – mas pela boa escrita.

Notamos a literatura como “pedaços”, uma vez que, segundo Villa-Forte (2019), o processo literário criativo faz uso de textos, de obras e da própria realidade. Sob tal ótica, é plausível constatar que Adriana Lunardi se encaixa como autora no conjunto apresentado em *Vésperas* e extrapola isso de maneira singular, dado que se torna a curadora de outras, ressaltando que o desenvolvido nos contos faz parte, também, de um processo criativo. Colette é parte de um processo curatorial e Lunardi curadora traz Claudine para estabelecer a polifonia. O uso biobibliográfico, retomando a vida da autora, como o marido, a filha e a cuidadora que a acompanha transforma-se com a presença de Claudine.

No caso de *Vésperas*, e não só de *Minet-Chéri*, não há um medo de não ser original (BLOOM, 1991), e sim a intenção de retomar essas figuras. Homenagem e diálogo, intertexto e metaficção historiográfica habitam esse processo que se encaixa no grande trabalho curatorial de Lunardi. Com base nessa questão, Azevedo (2017) afirma que o curador ou o curador-romancista tem o trabalho de montar e organizar fatos a fim de construir outra narrativa, algo muito próximo daquilo que é feito na arte, como discutimos no Capítulo 2:

No entanto, o que significa pensar a escrita (...) como um ato de curadoria? Se pensarmos na figura do curador de arte, podemos imaginar que sua tarefa ao montar uma mostra ou cuidar de uma exposição diz respeito à organização de um corpus produzido por um artista cujo produto é a elaboração de uma narrativa sobre o próprio artista e sua obra. Cada vez mais, no universo das artes plásticas, a figura do curador tem se aproximado a de uma assinatura que implica uma renovação na maneira de apresentar o artista que é cuidado pelo olhar do curador (AZEVEDO, 2017, p. 157).

Não nos esqueçamos que esse trabalho curatorial se assemelha a uma renovação. Várias mulheres e vários contos coexistem em um espaço limítrofe entre o montar e mostrar essa exposição. Apesar de Claudine ser a personagem retomada e nomeada, outras reverberam nela. Minne, personagem de *Ingênuo Libertina*, de 1909, se assemelha à Claudine, em relação às similaridades de suas descobertas enquanto mulheres ativas na sociedade da época e que buscam uma vida em plenitude:

Ela sorri para a mãe com seus olhos castanho-escuros e sua boca expressiva, onde os cantos nervosos estremecem. Tem a pele tão clara, os cabelos tão finos nas raízes que não se vê onde acaba a fronte. Sua mãe contempla de perto essa pequena figura que conhece veia por veia e, novamente, tanta fragilidade impressiona. “Ninguém jamais lhe daria seus catorze anos e oito meses...” (COLETTE, 2019, p.9).

Essa semelhança entre as duas personagens de Colette, que buscam descobrir a vida, reverberam na Claudine vespéral que não sabe o que irá fazer após a morte de sua criadora. Enquanto a vida e os prazeres foram os principais elementos relatados nas obras de Colette, a morte fora o tópico principal em *Vésperas*. Em *Minet-Chéri* vemos ela ser tratada de forma diferente: considerando os contos que têm as autoras-personagens como principais – *Ginny*, *Minet-Chéri*, *Kass*, *Flapper* e *Sonhadora* – somente em *Minet-Chéri* acompanhamos o processo de uma “boa morte”. Colette se despede de Claudine sem amarguras com tudo que acontecera em sua existência, não há medo no momento de partir, assim como não houve em momentos em que fora a primeira a cruzar barreiras até então inimagináveis para uma mulher:

“Dá medo parir?” Quero saber, e pergunto com a curiosidade – ou o medo – de quem está diante de Deus. Colette me lança um olhar piedoso de pico de montanha sobre o vale apequenado entre véus de neblina. “Não! Não há nada a temer. E nada a ser respeitado”, ela responde, confiante. “A morte não passa de um obstáculo infeliz.” (LUNARDI, 2002, p. 58).

A partir desse momento Claudine deixou, então, de pertencer à Colette como personagem somente de sua autora. Passa a ter existência própria e a dialogar com outras obras, como acontece em *Vésperas*. A sua autora *parte*, mas tudo que produzira, ela mesma, em Claudine, continuará a perpetuar sua

história. Ela volta, então, à *Rue Jacob*, onde foi criada. Autora e personagem se desvinculam, Colette morre, Claudine continua pela posteridade e reafirma “Meu nome é Claudine, nasci em 1884, em Montigny, e nunca hei de morrer” (LUNARDI, 2002, p. 64), assim como Claudine se apresenta no primeiro livro da série, *Claudine a l’école* (1901): “Je m’appelle Claudine, j’habite Montigny; j’y suis née en 1884; probablement je n’y mourrai pas” (COLETTE, 1977, s.p.)

Claudine se torna um devaneio. O encontro entre autor e personagem na movimentação de seres dissociados:

Ao redor, as borboletas vermelhas se despegam do papel de parede e partem em revoadas. Acompanho o abrir e fechar das asas, a trajetória errática, a fuga pela janela, onde a luz do entardecer acaricia os olmos, que parecem ter-se aproximado para um último adeus. Volto-me e já é tarde. Os olhos de Colette, sempre abertos, não brilham mais. Maurice soluça, segurando-a pelas mãos, como se quisesse a deter (LUNARDI, 2002, p. 64).

Essa separação de ambas é evidenciada nas borboletas vermelhas. Ao mesmo tempo em que os olhos de Colette perdem o brilho, a borboleta simbólica, fixada no papel de parede, esvai pela janela. Colette, que estava grudada a cada elemento corpóreo, voa, deixando somente Claudine como resquício de sua existência humana na sala e marca, como primeira, todas as demais personagens da autora vespéral.

Portanto, Lunardi une tanto elementos da autora-personagem e da personagem com o intuito de criar algo inteiramente novo, um diálogo que poderia acontecer somente no imaginário de Colette. A trajetória “errática” da escritora no seu encontro com a personagem feita de palavras e papel ganha contornos de beleza e de belo. O trabalho de curadoria minucioso feito em relação a todos os elementos da obra, ecoando dialogicamente, com personagens de outros tempos dá origem a uma narrativa inteiramente nova. Lunardi traz para a contemporaneidade uma nova leitura do passamento da autora tornada personagem sendo assistida por sua personagem na hora da morte: um ambiente ficcional inteiramente único em toda a obra vespéral.

### 3.4 As reverberações de Adriana Lunardi

A partir da escrita de recordação do outro ou de outros que vemos *Vésperas* se tornar um trabalho singular e que dialoga com tudo que vivemos e ainda viveremos. Após 110 anos da morte de Julia da Costa, 80 anos da morte de Virginia Woolf e os quase 70 anos da morte de Colette, autoras que morreram há mais tempo, abordamos a véspera daquele que seria o fim de tudo que poderia se esperar dessas mulheres. Foi na literatura que cada uma delas encontrou seu alento e foram essas linhas que fizeram com que seus pensamentos, ideias e emoções fossem perpetuados até o século atual e sejam, cada vez mais, rememoradas, recontextualizadas e ficcionalizadas.

Neste trabalho curatorial em forma de tese, analisamos nove contos que são recortes de outros tempos, nove autoras que se tornaram clássicas em um século atravessado de angústias. Ao mesmo tempo em que umas viveram seu apogeu no início do século, outras passaram por todas as guerras, vivenciaram a sociedade patriarcal em cada um de seus países, enfrentaram doenças e solidão, mas nunca deixaram de escrever. É nesse finamento que retomamos a décima autora de *Vésperas*, a qual, sem ainda viver o seu fim, retoma o fim de outras tendo como pressuposto a necessidade de retornar a elas enquanto cânones da literatura feminina. Adriana Lunardi, que atravessou todos os instantes desse trabalho, fecha as dez autoras de *Vésperas* em um convite curatorial não só para conhecer as autoras ficcionalizadas, mas também para inventar Adriana Lunardi.

## CONSIDERAÇÕES VESPERAIS

Em face dos últimos instantes dessa tese, mas na iminência de fechar apenas momentaneamente alguns pontos levantados ao longo desses anos de pesquisa, coloco, ao invés de um ponto final, um ponto e vírgula. É essa imprescindibilidade da conclusão de uma fase que este trabalho se encaminha. Com a consciência de que o concluir não é encerrar, essa tese se inscreve nas folhas de papel (e na minha pele) e se encerra primeiramente nele, e não nas telas do computador. Na era do imediatismo digital, em meio a um período pandêmico, boa parte desse trabalho curatorial em forma de tese foi realizado, reescrito e revisado no papel – na companhia dessas *mulheres de vésperas*.

Rememorando as nove musas da antiguidade clássica, *Vésperas* retoma *nove musas* da literatura mundial que, cada qual em seu período, colocaram no papel as suas palavras, alegrias, lamentações e vivências, e aqui me despeço delas, momentaneamente. Em uma noite de outono tropical deixo resvalar todos os sentimentos suscitados em cada leitura realizado para que este trabalho tivesse seu ponto final: as intensas releituras de Woolf; a perspicaz construção narrativa de Parker; a maestria das *short stories* de Mansfield; as angústias de Plath que me atravessaram de maneira avassaladora; o entendimento de que Fitzgerald foi muito mais que uma *flapper*; o carinho de Cesar; a força de Lispector; a inigualável versatilidade de Colette; e a polivalência de Lunardi ao inserir, semelhante às musas, nove autoras essenciais ao universo contemporâneo.

No limiar, em condição de inacabamento, me coloco como curadora de *Vésperas*, me restringindo não só às nove musas retratadas, mas a uma décima: a própria Adriana Lunardi. Em um trabalho curatorial memorialístico biográfico, busquei encontrar as lacunas dentro do narrar lunardiano e entendi esse processo à luz, principalmente, da polifonia, termo do teórico russo Mikhail Bakhtin. Durante o processo até a consolidação do trabalho várias teorias, modos de pensar e acepções foram pensando e repensados, modificados ou ampliados de acordo com as leituras e as relações desenvolvidas no pensamento da curadoria.

O processo curatorial investigativo apresenta novas experiências e exigências ao pensamento estético. Esse estudo mostrou, por meio da literatura comparada, que *Vésperas* é uma curadoria polifônica entremeada por vozes que preenchem as lacunas dos últimos instantes das autoras vesperais. Ela se manifesta no esforço de construção teórica para chegar nas análises – com isso, criamos algo inteiramente novo para analisar obras ficcionais.

Cabe observar que, nas análises, tivemos autonomia para tomar como pressupostos as obras literárias das autoras personagens retratadas. Como objeto maior, sempre em diálogo com o livro vespéral e as teorias levantadas que esse trabalho buscou mostrar a recorrência temática – do encontro do feminino com a morte – não só nas obras com as quais dialoga, mas também com outras referências da literatura mundial.

É nesse contexto de véspera da morte de um outro, que os modelos de curadoria polifônica foram analisados os contos *Ginny*, *Dottie*, *Ana C.*, *Minet-Chéri*, *Clarice*, *Kass*, *Victoria*, *Flapper* e *Sonhadora* os quais retratam os últimos instantes das autoras Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana Cristina Cesar, Sidonie Gabrielle Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald e Julia da Costa, respectivamente. A análise mostrou que os contos poderiam ser articulados de diversas formas, curatorialmente analisando, mas optamos por ressaltar o idioma original de cada uma das autoras e movimentá-las em perspectiva comparada. Assim, pois, levantados ainda, curatorialmente, variantes do morrer: *Ginny*, *Ana C.* e *Victoria* nos apresentam três autoras que suicidaram. *Dottie*, *Clarice*, *Kass* e *Flapper* retomam autoras que morreram em decorrência de doenças diversas. Por fim, *Minet-Chéri* e *Sonhadora* foram as únicas autoras que morreram naturalmente, em decorrência da idade. Todas essas formas de pensar surgiram ao longo das leituras e releituras dos contos, dos pontos em comum e de suas diferenças.

A consciência do literário no século XXI aprendeu a mover-se em novas vertentes e, uma das maiores marcas do trabalho curatorial inédito aqui realizado, foi encontrar essa aproximação entre elementos biobibliográficos que nos permitiram analisar os contos, as autoras no conjunto e elaborar uma ferramenta para a perspectiva comparativista.

Movimentar essas autoras na contemporaneidade trouxe ainda muito mais do que as obras das escritoras-personagens. Em perspectiva artística, vemos a retomada delas por outras vertentes. Muitas delas tiveram uma relação muito ampla com a arte, seja na música, pintura, dança ou cinema: Parker (piano), Colette (teatro), Mansfield (violoncelo), Fitzgerald (balé), Costa (pintura) e outras tiveram sua vida transformadas em filme: Woolf (2002), Plath (2004) e Colette (2018). Essa retomada faz que da condição vespéral venha a voz e não o silenciamento e reafirmam a continuidade dessas vozes – no dever de memória que renova o cânone e retoma a imagem feminina nos vários campos do saber humano.

Podemos afirmar, então, que a escrita contemporânea de Adriana Lunardi reatualizou autoras conhecidas e desconhecidas e fez com que todas elas existissem em língua portuguesa. Nessa perspectiva, cabe ao indivíduo ter um conhecimento de mundo acerca das obras ou das vidas referenciadas para assimilar a curadoria, mas não necessariamente para realizar a leitura do livro. No caso da curadoria polifônica *Vésperas*, o que fica mais marcado ao findar esta pesquisa é a constatação de que uma teoria nova se desdobra para preencher dialogicamente os percalços da vida de cada uma das autoras vespérais.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. Prefácio. FITZGERALD, Z. **Esta Valsa é Minha**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- ABREU, C. F. **Cartas**: Caio Fernando Abreu. HB Editora, Edição do Kindle, 2018.
- ALVES, H. **O romance de Borges**. Florianópolis: Bernúncia, 2000.
- ANDERSEN, H. C. A pequena Vendedora de Fósforos. In: **Contos de Fadas em suas versões originais**. São Caetano do Sul: Wish, 2019.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 28 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.
- ARIÉS, P. **História da morte no Ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÉS, P. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- AUERBACH, E. **Minesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- AZEVEDO, L. Romances não criativos. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília n. 50, p. 1-15, jan./abr, 2017. <https://doi.org/10.1590/2316-40185010>
- AZEVEDO, L. Tradição e Apropriação: El Hacedor (de Borges), Remake de Fernández Mallo. In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. **Escrita não criativa e autoria**. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.
- AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. Apresentação: modos de pensar a autoria In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. **Escrita não criativa e autoria**. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.
- BARTHES, R. **O grão da voz**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume Editora, 2002.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2018a.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018b.



BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **Cartas a Nelson Algren**: um amor transatlântico. Trad. Do Inglês e comentado por Sylvie Le Bom de Beauvoir; tradução e edição de Marcia Neves Teixeira e Antonio Carlos Austregesilo de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTACINI, V. C. **A desintegração do Sujeito Feminino em a Redoma de Vidro, de Sylvia Plath**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara. Araraquara, p. 182. 2018.

BEZERRA, P. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018b.

BLOOM, H. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, I., CAVALCANTI, I., COSTA, C. L, LIMA, A. C. (org.) **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

BYUNG-CHUL, H. **Morte e Alteridade**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2020.

CALDWELL, H. **O Otelô Brasileiro de Machado de Assis**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Ateliê Editorial. 2002.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÁMARA, M; KLINGER, D; PEDROSA, C; WOLFF, Jorge. **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

CAPAVERDE, T. A autoria nas reescritas apropriacionistas. In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. **Escrita não criativa e autoria**. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.

CARROLL, L. **Alice no País das Maravilhas**. São Paulo: Publifolha, 2012.

CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CESAR, A.C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, A.C. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, W. Cronologia. In: CESAR, A.C. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CASTRO, R. Crises de choro ou, de preferência, risos. In: PARKER, D. **Big Loira e outras histórias de Nova York**. Tradução de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHEVALIER, J. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COLETTE, S. G. **A vagabunda**. Tradução de Juracy Daisy Marchese. São Paulo: Abril, 1971.

COLETTE, S. G. **Claudine**: Claudine a l'école, Claudine a Paris, Claudine en Menage, Claudine s'en va. Paris: Alvin Michel, 1977.

COLETTE, G. S. **La Vagabonde**. Paris: Societé D'Éditions Littéraires Et Artistiques, 1910.

COLETTE, S. G. **A Ingênua Libertina**. Tradução de Rachel Jardim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, A. **Literatura pra que?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSTA, J. **Poesia – Julia da Costa**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

COSTA, C. Confissões de uma ladra. In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. **Escrita não criativa e autoria**. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.

COSTA, D. B. **As figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-

Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Rio Grande. 147p. 2010.

CUNHA, B. R. R. Cartas de Clarice: máscara da ficção? Ou ficção ou confissão? In: CUNHA, B. R. R. (org.) **Clarice**: olhares oblíquos, retratos plurais. Uberlândia: EDUFU, 2012. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-314-1>

CUSACK C.M. **Gurdjieff and Katherine Mansfield Reduz**: Alma de Groens 'The Rivers of China'. Journal for the Academic Study of Religion. Austrália Sydney, v. 27, n. 3, 2014. <https://doi.org/10.1558/jasr.v27i3.24161>

DANTE. **A Divina Comédia**. Ed. Bilíngue. Tradução de Italo E. Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Os demônios**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DURKHEIM, E. **O suicídio**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, T. **Depois da Teoria**: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. 7ed., São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ECO, H. **Lector in Fabula**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

ELIOT, T.S. **Old Possum's Book of Practical Cats**. London: Faber & Faber Children's, 2010.

ESTEVES, A. T. **O romance histórico brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

FAEDRICH, A. **Autoficção**: um percurso teórico. Criação & Crítica, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 28 out. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>

FARIA, E. **Dicionário Latino-Português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.

FITZGERALD, Z. **Esta Valsa é Minha**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FREITAS, M, T. **Romance e História**. Uniletras. Ponta Grossa – PR. n.11, dez. 1989. P. 109-118.

FRÓES, L. Mulheres e ficção. In: WOOLF, V. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2019.

FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

GAGNEBIN, J. M. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago. 1997. 192 p.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARRAMUÑO, F. **A experiência opaca**: literatura e desencanto. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

GENETTE, G. Fronteiras da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1973. p. 255-274.

GENETTE, G. **Introdução ao Arquitexto**. Lisboa: Veja, 1987.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. Madrid: Taurus, 1989.

KIMBER, G. **Katherine Mansfield – The Early Years**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

GOBBI, M. V Z. **Relações entre ficção e história**: uma breve revisão teórica. Revista Itinerários, Araraquara, vol. 22, 2004. p. 37-57.

GOMES, J. [orelha do livro]. In: PLATH, S. **A redoma de vidro**. Tradução de Chico Mattoso. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

GONÇALVES, M. A. **Tradução das Catilinárias, de Cícero**. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1952.

GONDAR, J. Memória Tempo e História. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de. (Org.) **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.92-100.

GONRING, G. M. **Curadoria Autoral**: O papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Educação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica – SP. São Paulo. 152 p. 2012.

GOTLIB, N. B. **Clarice**: Uma Vida que se Conta. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Abril, 2009a.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Abril, 2009b.

HUGO, V. **O último dia de um condenado**. Editora Zero Papel. Edição do Kindle 2012.

HUTCHEON, L. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo, 1983. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.  
JAGUARIBE, H. Prefácio. In: TUCIDIDES. **A História da Guerra do Peloponeso**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora de Brasília, 2001, p.23-39.

HOLLANDA, H. B. (org) **Pensamentos feministas: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, H. B. (org) **26 poetas hoje: antologia [1976]**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

HOLLANDA, H. B. (org) **29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021b.

HOOKS, B. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Trad. da Revista Poétique n. 27. Lisboa: Almedina, 1979, p. 5-47.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Londres: Penguin, 1992.

KIMBER, G. **Katherine Mansfield – The Early Years**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**, Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: retorno do autor e a virada etnográfica**. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRAUSZ L. S. **Poesia e Divindade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. p. 192.

LACHAT, M. COSTA E SILVA, N. F. (org.) **Ficção e Memória**: estudos de poética, retórica e literatura. Macapá: UNIFAP, 2017.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUNARDI, A. Adriana Lunardi. [Entrevista concedida a] Maria Clara Machado **RÉEL - Revue étudiante des expressions lusophones**. Paris, nº0, p. 21-28, jan./dez. 2016.

LUNARDI, A. **As Meninas da Torre Helsinque**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1996.

LUNARDI, A. **Vésperas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

LUNARDI, A. **A Vendedora de Fósforos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LUNARDI, A. **A longa estrada dos ossos**. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, C. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, C. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LIMA, R. P. **Vida de Júlia da Costa**. Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, 1953.

LIVOLSI, A. **Colette revisitada**. Língua e Literatura, São Paulo, v. 16, n. 19, 1991. p. 125-145.

MACHADO, A. **Machado de Assis**: obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3.v.

MACIEL JUNIOR, A. A memória cósmica e a emoção criadora. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de. (Org.) **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.67-77.

MAISON-LAFFITE, Préfacio: História de um livro que não tem fim. In: ARIÉS, P. **História da morte no Ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MALLO, A. F. **El hacedor (de Borges), Remake**. Alfaguara, 2011.

MANN, T. **A montanha mágica**. Tradução: Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras. Edição do Kindle. 2016.

MARDER, H. **Virginia Woolf – A medida da vida**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MASSIE, A. **Colette**: uma biografia. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

MEADE, M. **Dorothy Parker**: What fresh hell is this? New York: Penguin, 2006.

MEYERS, J. **Katherine Mansfield**: a darker view. New York: Cooper Square Press, 2002.

MILREU, I. O romance de Borges: quando a autoria vira ficção. In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. **Escrita não criativa e autoria**. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.

MINOIS, G. **História do Suicídio**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MINOIS, G. **História da Solidão e dos Solitários**. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MORAES, M. P. Expressões da autorreferencialidade: autocrítica literária em Dany Laferrière. In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. **Escrita não criativa e autoria**. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.

MORICONI, I. **Ana C. O sangue de uma poeta**. HB. Edição do Kindle.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MOTTA, A.; VERRI, G. M. W. **Interpretações de Edson Nery da Fonseca**. Recife: Edições Bagaço, 2001.

MUZART, Z. L. Júlia da Costa, a rosa do tufão batida ... In: COSTA, J. **Poesia – Julia da Costa**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

MUZART, Z. L. et. al. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC. 2000.

NASCIMENTO, D. **Antígonas da modernidade**: performances femininas na vida real ou na ficção literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.

NORA, P. **Entre memória e história**: o problema dos lugares. Projeto História. vol. 10. São Paulo, 1993.

OLIVEIRA, M. R. D.; PALO, M. J. (org). **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 2016.

PARKER, D. **Big Loira e outras histórias de Nova York**. Tradução de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PARKER, D. **Dorothy Parker: the complete stories**. England: Penguin books, 1995.

PARKER, D. **The Portable Dorothy Parker**. England: Penguin books, 2006.

PATO, A. **Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalex-Foerster**. São Paulo: Edições Sesc Sp. 2012.

PEREIRA, C.C. **Traços da vida da poetisa Julia da Costa**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982.

PLANCY, J. C. **Dicionário Infernal**. Tradução de Angela Gasperin Martinazzo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATH, S. **Os diários de Sylvia Plath**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

PLATH, S. **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopez e Cristina Macedo. Campinas: Verus Editora, 2018. Edição do Kindle.

PLATH, S. **A redoma de vidro**. Tradução de Chico Mattoso. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

PLATH, S. **Johnny Panic e a bíblia de sonhos: e outros textos em prosa**. Tradução de Ana Guadalupe. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

PEREIRA, R; TAKETANI, Y. **Marujo ao mar**. Rascunho. Curitiba, jan. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/marujo-ao-mar/>>. Acesso em 27 set. 2019.

PRIMO, L. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PRIORE, M. **Biografia: quando o indivíduo encontra a história**. Topoi – Revista de História do Programa de Pós-graduação em História da UFRJ. vol. 10, nº 19, Rio de Janeiro, 2007. <https://doi.org/10.1590/2237-101X010019001>

POE, E. A. **The collected tales and poems of Edgar Allan Poe**. Ware:



Wordsworth Editions Limited, 2009.

REIS, C. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, C. **Pessoas do livro**. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0961-4>

REYES, G. **Polifonia textual** – la citación en el relato literário. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: Eduff, 1996.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas**. Tradução de William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.

ROCHA, C. C. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Almedina, 1977.

ROVERE, M. **Arqueofeminismo**: mulheres filósofas e filósofos feministas. Tradução de Andrea Maria Mello, Camila Lima de Oliveira, Pedro Muniz, Viviana Ribeiro, Yasmin Haddad. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SAMOYAL, Tiphaine. **A intertextualidade**: memória da literatura. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCARRE, G. Dying and philosophy. In: KELLEHEAR, A. **The study of dying**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SCHNEIDER, M. **Mortes imaginárias**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SCHOLLHAMMER, E. K. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHMIDT, J. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução de João Domingos. Lisboa: Edições 70, 2012.

SILVA, L.V. **A Escrita de si na leitura do outro – a autoficção e a memória no conto “Ana C.”, de Adriana Lunardi**. Em Tese, Belo Horizonte, v. 24, n.1, p. 300-313, jan.-abr, 2018. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.24.1.300-313>

SOBRE A AUTORA. In: COLETTE, S. G. **A Ingênua Libertina**. Tradução de Rachel Jardim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

SKELTON, J. Dying in Western Literature. In: KELLEHEAR, A. **The study of dying**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SONTAG, S. **A doença como metáfora**. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SOUZA, D. S; CAVALCANTE, L. R, G. Figurações do gótico em O fantasma da Ópera: interseções entre a literatura e o cinema. In: ROSSI, A. D; SÁ, L, F. (Org.). **O Gótico e suas interseções teórico-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, p. 8-27.

SYLVESTRE, F. A. **Originalidade e Transformação**: a mágica da criação na metaficção de Robert Coover. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista. Araraquara. 184 p. 2003.

SYLVESTRE, F. A. **Mitos Bíblicos e Contos de Fadas Revisitados na Metaficção de Robert Coover**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista. Araraquara. 205 p. 2008.

SYLVESTRE, F. A. Hibridismo de gêneros no romance contemporâneo: o gótico e o fantástico em A Casa Assombrada, de John Boyne. SYLVESTRE, F. A. **O Fantástico como Textualidade Contemporânea**. Uberlândia: Edibrás, 2019.

TADIÉ, JY. **O romance no século XX**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

TOLSTÓI, L. **A morte de Ivan Ilitch**. Tradução de Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.

TORRES MH. C. **Antologia de Escritoras Francesas do Século XVIII**. 2015. Disponível em: < <https://mnemosineantologias.com/seculo-xviii/>>. Acesso em 12 nov. 2020.

TORRES MH. C., CUNHA, A. C., MENEZES, A. L. **Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII**. 2019. Disponível em: < <https://mnemosineantologias.com/seculo-xvii/>>. Acesso em 12 nov. 2020.

VILLA-FORTE, L. Ensaio de orquestra: deixemos nossos crachás do outro lado da porta. In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. **Escrita não criativa e autoria**. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.

VILLA-FORTE, L. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

WAGNER-MARTIN, L. **Sylvia Plath: A Biography**. Lume Books. Edição do Kindle. 2018a.

WAGNER-MARTIN, L. **Zelda Sayre Fitzgerald: An American Woman's Life**. Lume Books. Edição do Kindle. 2018b.

WOOLF, V. **A viagem**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WOOLF, V. **Orlando**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2020.

WOOLF, V. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2019.