

**MARIA ZENEIDE DE MACEDO MELO JORGE**

**REPRESENTAÇÃO DA MULHER  
ESCRITORA EM *VÉSPERAS*, DE  
ADRIANA LUNARDI**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Maio/2013**

**MARIA ZENEIDE DE MACEDO MELO JORGE**

**REPRESENTAÇÃO DA MULHER  
ESCRITORA EM *VÉSPERAS*, DE  
ADRIANA LUNARDI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita de Cássia Silva Dionísio

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS**  
**Montes Claros**  
**Maio/2013**

J82r      Jorge, Maria Zeneide de Macedo Melo.  
            Representação da mulher escritora em *Vésperas*, de Adriana Lunardi  
            [manuscrito] / Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge. – 2013.  
            122 f. il.

            Bibliografia: f. 107-114

            Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes,  
            Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

            Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio.

            1. Literatura brasileira. 2. Lunardi, Adriana, 1964 – *Vésperas* – Estudo. 3.  
            Literatura feminina - autoria. 4. Pós-modernidade. I. Dionísio, Rita de Cássia  
            Silva. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **REPRESENTAÇÃO DA MULHER ESCRITORA EM VÉSPERAS, DE ADRIANA LUNARDI**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

*Rita de Cássia Silva Dionísio*

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Rita de Cássia Silva Dionísio – (Unimontes)

*Jane Adriane Gandra*

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Jane Adriane Gandra – (UEG)

*Osmar Pereira Oliva*

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – (Unimontes)

*Elcio Lucas*

Prof. Dr. ELCIO LUCAS DE OLIVEIRA  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 11 de junho de 2013.

*Ao Messála e ao Felipe, luz e  
inspiração da minha vida, com quem  
compartilho a sabedoria de Deus e os  
valores humanos. À minha mãe e às  
minhas irmãs, pelo apoio, pelo  
carinho e pela total compreensão. E a  
todos aqueles que, de alguma forma,*

*estiveram presentes ao longo de  
minha caminhada. Obrigada!*

## **AGRADECIMENTOS**

Meus agradecimentos a Deus, por ter me guiado nessa caminhada; bendigo ao Senhor: “Deus do universo, que realiza por toda parte coisas grandiosas. Ele exaltou os nossos dias desde o seio materno e age conosco segundo a sua misericórdia” (Ecl. 50: 22).

À minha mãe, Zelia Cabral, fonte incessante de plenitude e de bondade. Ao meu pai, José Francisco (*in memoriam*), sempre presente no meu coração. Às minhas irmãs, pelo carinho nos momentos difíceis. Às minhas colegas Josie e Elise, pela amizade, pelo apoio e pela presença constante; e à Sandra, pelas incansáveis trocas de ideias sobre gêneros.

A todos os professores do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros/UNIMONTES e à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

À Telma Borges, pela indicação do livro e por me estimular nos caminhos da pesquisa; ao Fábio Figueiredo que, sempre com uma palavra amiga, me incentivou a percorrer os caminhos da literatura. À Alba Valéria, pela correção do projeto, e a Cláudia Maia que, com a sua disciplina sobre gênero, contribuiu para a realização deste trabalho.

À Ediwirgens Ribeiro e ao Osmar Oliva, pelas dicas valiosas e pelas contribuições dadas no exame de qualificação, sem as quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À minha orientadora e professora Rita de Cássia Silva Dionísio, sempre atenta às minhas inquietações e pronta para me dar uma palavra amiga, meu apreço.

Ao meu amado esposo Messála e ao meu filho Felipe, minha gratidão por compreenderem a realização deste trabalho e por compreenderem também a minha paixão pela literatura.

A morte é a curva da estrada,  
Morrer é só não ser visto.  
Se escuto, eu te oiço a passada  
Existir como eu existo.

A terra é feita de céu.  
A mentira não tem ninho.  
Nunca ninguém se perdeu.

Tudo é verdade e caminho.

(Fernando Pessoa)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo apresentar uma leitura dos contos da obra *Vésperas*, da escritora contemporânea Adriana Lunardi. A obra contém nove contos; neles, a autora circunscreve o entrelaçamento do ficcional e do biográfico. Nesse discurso, nota-se um olhar inovador, pelo qual foi possível transformar a vida de mulheres escritoras, poetisas e romancistas em personagens da obra *Vésperas*. São mulheres que nasceram no século XIX e XX: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Colette, Katharine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald, Ana Cristina César, Júlia da Costa e Clarice Lispector. No desenrolar da narrativa, é pertinente esclarecer que os narradores chamam a nossa atenção para a importância da estrutura dos contos, aproximando as mulheres escritoras das suas produções artísticas, revelando o encontro dessas personagens com a morte e trazendo as cenas imagéticas para a mente do leitor. Esta pesquisa investigou o entrelaçamento biográfico e ficcional da mulher escritora, tematizando a problemática da morte e da representação literária de autoria feminina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Adriana Lunardi; *Vésperas*; literatura de autoria feminina; pós-modernidade.

## ABSTRACT

This dissertation aims to present a reading of the tales of the work *Vésperas* by contemporary writer Adriana Lunardi. The work contains nine tales; in them, the author circumscribes the interweaving of the fictional and of the biographical. In this discourse, it is noticed an innovative look, which it was possible to transform the life of women writers, poets and novelists in characters of the work *Vésperas*. They are women who were born in the nineteenth and twentieth centuries: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Colette, Katharine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald, Ana Cristina Cesar, Julia da Costa and Clarice Lispector. In the course of the narrative, it is pertinent to clarify that the narrators call our attention to the importance of the structure of tales, approaching the women writers of their artistic productions, revealing the encounter of these characters with death and bringing the imagistic scenes for the reader's mind. This research investigated the interweaving biographical and fictional of the woman writer, thematising the problem of death and the literary representation of female authorship.

**KEYWORDS:** Brazilian literature; Adriana Lunardi; *Vésperas*; literature of female authorship; post modernity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>CAPÍTULO 1 – OS CAMINHOS DOS ESTUDOS DE GÊNERO NO BRASIL</b> .....	15
1.1 Resgatando o gênero.....	25
1.2 Feminismo e ruptura .....	29
1.3 A inserção de uma “literatura menor” no cânone literário .....	36
<b>CAPÍTULO 2 – REPRESENTAÇÃO DA MULHER ESCRITORA</b> .....	42
2.1 A mulher escritora na atualidade.....	48
2.2 <i>As Vésperas</i> de uma história ficcional .....	54
2.3 O mundo insólito das mulheres escritoras.....	65
<b>CAPÍTULO 3 – UM FIO DE VOZ TECENDO BIOGRAFIAS FICCIONAIS</b> .....	71
3.1 Velhice e decadência do feminino.....	77
3.2 Ressonâncias de vozes autorais .....	83
3.3 <i>As Vésperas</i> que tecem o fio do destino.....	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	98
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	107
<b>ANEXOS</b> .....	115

## INTRODUÇÃO

Adriana Lunardi é um dos importantes nomes da literatura brasileira contemporânea, mesmo tendo escrito apenas dois livros de contos e dois romances. Seu primeiro livro, *As meninas da Torre Helsinque* (1996), trouxe-lhe, de imediato, o reconhecimento da crítica e do público. Com ele, a autora recebeu o prêmio FUMPROARTE e o prêmio Açorianos. Neste segundo prêmio, venceu nas categorias de autor revelação e de melhor livro. O segundo livro de contos, *Vésperas* (2002), que recria os últimos momentos de nove grandes escritoras, de Virginia Woolf a Clarice Lispector, recebeu grande acolhida em países da Europa e da América do Sul. Sua maturidade literária é comprovada nos romances *Corpo estranho* (2006) e *A vendedora de fósforos*, sendo este último publicado recentemente. A autora possui também textos publicados em antologias, como *O livro das mulheres*, de 2000, e *Pata maldita*, de 2001.

Adriana Lunardi nasceu em 1964 (LUNARDI, s.d.), em Santa Catarina, na cidade de Xaxim, Rio Grande do Sul; atualmente, reside no Rio de Janeiro e trabalha escrevendo roteiros para o programa *Expedições*, exibido pela TV Cultura e pela TVE Brasil. A autora de *Vésperas*, em 1979, mudou-se para Santa Maria, onde cursou Comunicação Social na Universidade Federal de Santa Maria/UFSM (LUNARDI, s.d.). Em 2006, o romance *Corpo Estranho* foi indicado ao 5º prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura (2007), ficando entre os onze finalistas. A obra vencedora desse prêmio foi *O outro pé da sereia*, de Mia Couto (LUNARDI, s.d.).

A obra *Vésperas* (2002), objeto desta pesquisa, tem como tema principal a vida de mulheres escritoras que marcaram o contexto histórico com suas produções literárias. Adriana Lunardi nos apresenta, nessa obra, a vida dessas mulheres, poetisas e romancistas, nascidas nos séculos XIX e XX: Virginia Woolf (1882-1941), Dorothy Parker (1843-1967), Colette (1873-1959), Katharine Mansfield (1888-1923), Sylvia Plath (1932-1963), Zelda Fitzgerald (1900-1977), Ana Cristina César (1952-1983), Júlia da Costa (1844-1911) e Clarice Lispector (1920-1977).

A obra contém nove biografias convertidas em matéria ficcional. Nelas, a autora circunscreve o entrelaçamento do ficcional e do biográfico, tematizando a problemática da morte e da representação literária de autoria feminina. Na verdade,

Adriana Lunardi arquiteta, em sua ficção, biografias de mulheres escritoras que ultrapassam os limites do ficcional e do biográfico. Nesse espaço, ela abre, na dobra do texto literário, fendas, possibilitando um lugar no qual se (re)cria um *entre-lugar*<sup>1</sup> habitado pela autora e pelas escritoras artistas, onde muitas vezes se encontram e ressoam sucessivas formas de representação. A partir dessas representações, aceita-se que a mulher escritora, segundo Adriana Lunardi, espie ao seu redor, testando a “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 [...]” (LUNARDI, 2002, p. 52) que possa equilibrar o enigma do tecido textual.

As vozes das personagens da obra *Vésperas* configuram-se como um discurso de autoria feminina que, em outras épocas, foi, por muito tempo, camuflado e silenciado. A partir das reflexões sobre gênero, consolidadas na pós-modernidade, a escrita de autoria feminina, considerada insignificante, anônima e indiferente aos olhos dos homens, conquista maior espaço no campo social. É uma escrita que ganha visibilidade na história, assim como no contexto literário lunardiano, cujo discurso nasce centrado na biografia de mulheres escritoras.

Em um primeiro momento, percebe-se que o narrador, em “Ginny”, reside no substrato da realidade, uma vez que se apropria de dados verossímeis e retorna ao mundo do ficcional, pontilhando a narrativa de ecos biográficos. Nas palavras de Carla Rodrigues, em “Nove escritoras à beira da morte”: “Adriana faz um relato tão perfeito do suicídio da autora inglesa Virginia Woolf que a impressão é que se está diante de um documentário sobre a sua morte. Trata-se de pura literatura, [...]” (RODRIGUES, s.d.), ou de confissões fictícias que poderiam perfeitamente levar o leitor menos desavisado a acreditar que a história contada passa-se no mundo real. O diálogo do narrador no processo narrativo conduz o leitor a uma grande simbologia linguística, propondo, sugestivamente, que se está diante de acontecimentos reais, ou seja, dentro do contexto

---

<sup>1</sup> Para Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural* (2000), o *entre-lugar* pode representar um local de descentramento e heterogeneidade atribuídos à cultura europeia. Em seus postulados, o autor afirma que a “América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Para Homi K. Bhabha (1998), o *entre-lugar* refere-se a uma zona de interstícios, uma fronteira de movimentos que fornece “terreno para a elaboração de estratégia de subjetivação – singular ou coletiva que dão início a novos signos de identidade”. Um lócus onde se formam sujeitos, “nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc)?” (BHABHA, 1998, p. 19-20).

ou da estrutura narrativa histórica relacionada ao mundo das escritoras. Para Adriana Lunardi, em entrevista a Rogério Pereira, em *O Rascunho*:

Nesse caso, temos que usar o disfarce, o drible, o despiste para parecer que é verdade o que estamos escrevendo. Mesmo quando se afirma tratar-se de um texto de ficção, o leitor procura fantasmas nas entrelinhas, lê entrevistas do autor e toma emprestado delas as razões e motivos de ele escrever o que escreve. De minha parte, eu jogo o jogo. O importante é conseguir o efeito de verdade que o texto produz. Assim, ao ter certas garantias “documentais”, o leitor relaxa, deixa-se levar por aquilo que ele atribui como sendo a parte ficcionalizada da escrita. No que, claro, pode estar bem enganado. Em *Vésperas*, lidei diretamente com essas falsas garantias: em geral, o que se lê como ficção é pura biografia, e vice-versa. (LUNARDI, 2012).

O embaraço faz-se presente na narrativa, mas se nota uma sensibilidade artística nas entrelinhas do texto que marca o (des)compasso da transposição de vozes para a ficcionalidade, percebendo-se, portanto, que o efeito da linguagem biográfica ultrapassou o jogo da intertextualidade no discurso narrativo. Nesse contraste, a ressonância de vozes, que dá sustentabilidade e equilíbrio às personagens, atormentadas pelos lapsos de memória e de angústia, atribui como verossímil a parte ficcionalizada da escrita, na qual elas encontrarão o caminho da dupla face, na tessitura ficcional. No entanto, pode-se depreender, nesse jogo mimético, que: “Virginia tentou comprimidos e doutores tantas vezes quanto seus anos de vida, seis décadas quase completas. Havia épocas 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).

A fronteira entre o biográfico e o ficcional é muito importante na obra lunardiana; pode-se dizer que é um dos recursos que dão sustentabilidade à narrativa. Funciona mais ou menos como uma espécie de pano de fundo para o foco narrativo principal, o qual é caracterizado como produção feminina das grandes escritoras-artistas. Elas teriam como representação a duplicidade de papéis; aliás, há entre elas uma trajetória muito parecida: o drama da morte, a frustração, a desilusão, o sentimento de culpa e a impossibilidade de comunicação são dramas sofridos pelas escritoras. Nessa obra, temos narradores bastante precavidos, uma vez que conseguem situar essas personagens como protagonistas, sem perder de vista o papel de escritoras-artista no contexto histórico. Mas é interessante ressaltar que eles participam do jogo da autora,

provocando, às vezes, uma “babel de vozes” na face do texto, propondo que as escritoras assumam um duplo papel na narrativa, ou seja, podendo ser (con)fundidas com as versões originais de escritora ou de protagonista do texto. É nesse instante, portanto, que existe uma simulação no sentido de essas escritoras serem (re)duplicadas entre o espaço ficcional e o biográfico; parece que o leitor aprecia essa confusão e acha a história mais envolvente, como aponta Adriana Lunardi:

Tendo a achar que o leitor aprecia a confusão entre o ficcional e o biográfico; se sente mais participativo ao ter margem de suspeição de que a história que está lendo foi vivida pelo autor. Parte disso vem de nossa relação problemática com a verdade, especialmente em nossa cultura ibérica, católica, onde simular é pecado. É como se o autobiográfico acrescentasse uma função exemplar à literatura, por isso o apreço maior pela coisa vivida do que à coisa simplesmente imaginada. (LUNARDI, 2012).

Sabe-se que a mulher retorna para a superfície do texto lunardiano com um papel de dupla personalidade. Surge ora como uma criação habitando o texto ficcional, ora como uma mulher real habitando o texto biográfico. Mas é interessante notar que a mulher, como escritora, habitou as margens e os rodapés do contexto literário na historiografia. Já como personagens de ficção, essas mulheres, no entanto, não passavam de um fantasma, ou de uma mulher de papel ou ficcional que sempre (des)encanta o leitor no decorrer dos séculos. Por outro lado, elas podem ser também objetos da escritura, dirigirem e multiplicarem a herança familiar; nem por isso são elevadas à condição de autoridade preponderante no meio social. Elas terminam, com base na tradição patriarcal, transgredindo o sistema social, por comandarem o patrimônio e os costumes de uma sociedade marcada pelo poder arcaico vigente. Acabam sendo, na verdade, frutos de uma sociedade na qual todos os poderes e direitos eram depositados nas mãos do homem, cuja personalidade fálica e viril comandava os domínios da tradição burguesa secular.

Lembrando que os caminhos percorridos pelas mulheres ao longo dos séculos foram bastante árduos, a mulher escritora passa a ser renegada pelos homens e também pelos princípios criados por eles. São ainda, como diz Adriana Lunardi, “sem motivos grandiosos, o interior do átomo, o prego no alto da parede aferrado ao vazio da gaiola que se foi” (LUNARDI, 2002, p. 82). Para a mulher, restam apenas as marcas fincadas no profundo vazio da solidão, cujas memórias criaram raízes e abriram fendas no

interior da escrita feminina para dialogar no plano subjetivo e da morte. No entanto, percebe-se que a morte circula no texto das mulheres escritoras como um agravante social da alma humana feminina, para preencher o vazio da opressão, da submissão, da angústia, da solidão e dos sonhos frustrados das escritoras. A morte, na verdade, é um ponto de interseção entre o espaço da escrita biográfica e o espaço da escrita ficcional, estando condicionada pela transitoriedade do tempo no universo feminino lunardiano. Pode-se dizer que, no texto, a morte surge, no plano real, como uma possível ressurreição; já no plano ficcional, habita a câmara mortuária, sendo reencarnação.

É nesse espaço literário subjetivo que a mulher lunardiana encontra-se, angustiada, percorrendo os caminhos enfadonhos da reclusão; sua vida é marcada pela loucura, pela velhice, pelo suicídio, pela cegueira e por doenças incuráveis, como o câncer e a tuberculose. Elas são amigavelmente tratadas pelos apelidos de infância nos contos, talvez para amenizar a dor e o sofrimento de crueldade que a vida reservou para elas. Estrategicamente, é essa a imagem de mulher que dialoga com os signos que está presente no texto literário, principalmente o signo da morte; notando-se ainda que a presença da arte e do ser artista está imbricada na própria nuance do texto, em consonância com a escrita de autoria feminina. Assim, é necessário lembrar que tanto o ficcional como o biográfico, os quais conduzem o foco narrativo, inter-relacionam-se para produzir o efeito da verossimilhança na produção da escrita de autoria feminina em *Vésperas*.

O principal objetivo desta dissertação é divulgar ao público leitor a importância da representação da mulher escritora e os caminhos dos estudos de gênero no Brasil que, comprovadamente, levaram a escritura de autoria feminina a certo grau de reconhecimento na sociedade contemporânea. O embate dos gêneros como instrumento de dominação é superado pelo reconhecimento, pela mulher, da condição de crise na própria linguagem da qual é feita a personagem feminina.

O leitor encontrará, neste estudo, a representação da mulher escritora, que se torna evidente por meio da problemática da morte, engendrada pelo viés biográfico e ficcional das personagens escritoras na narrativa de autoria feminina. Cabe lembrar que passaremos a delimitar o *corpus* da nossa pesquisa através da análise dos textos críticos, sem perder de vista a obra *Vésperas* e a problemática da morte na narrativa. Faremos também uma explanação acerca da representação da mulher escritora, apontando o

discurso masculino patriarcalista. Além disso, analisaremos as vozes do gênero, buscando possíveis aproximações entre os contos lunardianos e as obras das mulheres representadas.

A propósito, a estrutura desta Dissertação foi organizada em três capítulos. Trataremos, no primeiro capítulo, da trajetória dos estudos de gênero no Brasil, problematizando a literatura de autoria feminina e enfatizando o pensamento crítico de diversas autoras, tal como Heloisa Buarque de Hollanda, a quem foi dada uma maior atenção devido aos apontamentos feitos com relação aos estudos dos caminhos de gênero na pós-modernidade. Entre os demais autores investigados nesse capítulo, podem-se citar: Joan Scott, Luiza Lobo, Constância Lima Duarte, Andrea Nye, Lia Zanotta Machado, Teresa de Lauretis e Leyla Perrone-Moisés, entre outros.

No segundo capítulo, abordaremos a representação da mulher escritora, explicitando, a partir da recepção crítica de Susana Bornéo Funck e de Judith Butler, as reflexões sobre a linguagem que promove a visibilidade política das mulheres na esfera pública. Há, nessa parte, uma descrição da relação que se estabelece entre a história e a ficção que, de um modo geral, se entrelaçam na escritura do texto literário, dissimulando uma complexidade de vozes femininas que se imbricam na enunciação. Utilizamos, nesta investigação, os postulados teóricos de Affonso Romano de Sant'Anna, Philippe Ariès, Linda Hutcheon e Tzvetan Todorov.

No terceiro capítulo, discutiremos as vozes narrativas, identificando os conflitos pelos quais passam as mulheres escritoras representadas nos contos: o suicídio, o amor, a solidão, enfim, os dramas por elas sofridos. Essas questões serão analisadas na perspectiva teórica de Rosana Cássia Kamita, Zahidé Lupinacce Muzart e Ecléa Bosi. Há ainda uma análise dos respectivos contos da obra *Vésperas*, em correlação com obras das personagens escritoras, formando, portanto, um diálogo de vozes polifônicas que ecoam no discurso da intertextualidade.

Nas considerações finais, demonstraremos como a metodologia utilizada, a partir dos textos que fundamentaram a nossa análise, pode comprovar as hipóteses anteriormente elaboradas sobre o livro *Vésperas*, de Adriana Lunardi.

## **Capítulo 1**

# **OS CAMINHOS DOS ESTUDOS DE GÊNERO NO BRASIL**

Passei a minha vida tentando corrigir os erros que cometi na minha ânsia de  
acertar.  
Ao tentar corrigir um erro, eu cometia outro.  
Sou uma culpada inocente.  
(Clarice Lispector)

A obra *Vésperas*, da escritora brasileira contemporânea Adriana Lunardi, tem como tema principal a morte, um assunto bastante recorrente na historiografia literária. Deise Bastos da Costa (2010), em sua Dissertação de Mestrado intitulada *a Figuração da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi*, investiga as estratégias narrativas que a autora utiliza para discutir questões que envolvem a arte e a mulher-artista, apontando relações intertextuais que se estabelecem com os ecos projetados na ficção lunardiana. Ela afirma que “a escritora acena para uma questão candente, ao articular o tema da morte e do re/nascimento do ser artista que, diferente dos demais, é capaz de escapar das garras do tempo que a tudo implacavelmente destrói.” (COSTA, 2010, p. 11). Mas, a morte, em *Vésperas*, parece ser apenas um pretexto para elucidar outra questão, a escrita de autoria feminina, a qual nasce em um contexto masculino, ostentado pela tradição patriarcal. Como propõe a personagem Minet-Chéri, somos “uma correção ao gesto do primeiro criador, que desistiu de dar a eternidade a seus filhos. Trocou a perfeição por um paraíso efêmero, cheio de secretas delícias, e que a mim é totalmente proibido” (LUNARDI, 2002, p. 63), devido aos paradoxos culturais impostos por uma sociedade masculina.

A escrita de autoria feminina, que ganhou visibilidade no contexto histórico, sempre foi e continua sendo um ponto de atrito para a literatura masculina, porque escrever continua sendo, ainda, profissão de homem. Dessa maneira, em meados do século XIX, se a mulher tivesse conquistado um espaço mais visível no campo literário, algo que solucionasse a problemática da educação feminina, por exemplo, concebida nos vieses da tradição patriarcal dominante, talvez ela se tornasse mais aceita nos domínios literários do universo masculino no contexto pós-moderno.

Heloisa Buarque de Hollanda, em o “Feminismo em tempos pós-modernos” (1994), discute sobre os caminhos da crítica feminista na contemporaneidade,

apontando a importância para a discussão dos estudos de gênero no Brasil. Ela propõe, em seu texto, a seguinte pergunta: quais teriam sido os caminhos que permitiram a consolidação do pensamento teórico feminista em um quadro epistemológico marcado por crises “das narrativas mestras que vinham consolidando e legitimando os projetos sociais, econômicos, religiosos e políticos e da modernidade?” (HOLLANDA, 1994, p. 7). Nas palavras da autora, embora o feminismo como ideologia possa ser definido desde o século XIX, ou seja, na década de 1970, quando se falava sobre o “fim da ideologia”, o pensamento feminista surge como novidade, impondo um potencial crítico e político no campo acadêmico, incluindo as realizações de debates sobre as questões da “alteridade”, da marginalidade e da diferença (HOLLANDA, 1994, p. 8), modificando o pensamento do sujeito e buscando a consolidação de igualdades de direitos para as classes oprimidas na pós-modernidade.

Mas, na concepção de Norma Telles, em “Escritoras, escritas, escrituras” (2000), com relação à literatura feita por mulheres, percebe-se que a criação literária foi definida como prerrogativa dos homens no século XVIII. Às mulheres, couberam um espaço e um perfil definidos pela sociedade patriarcal como posição maternal e delicada, devotada ao lar, à religião e à procriação. Esse discurso deu como verdade instituída e natural o papel da mulher, cuja definição ficou conhecida como a naturalização do feminino. Se saísse desses parâmetros instituídos por uma natureza divina e externa, encarnada pelo homem, a mulher tornar-se-ia potência do mal. O papel de criador e de progenitor do texto literário, assim como a criação do feminino na literatura, cabia ao homem (TELLES, 2000, p. 403). A autora coloca em evidência as particularidades do sujeito feminino definidas pelo sistema patriarcal e deixa claras as especificidades do sistema binário universal, comandado pelo poder do homem branco, heterossexual, dono de propriedades, viril e opressor.

Segundo a ensaísta Luiza Lobo, em *A literatura de autoria feminina na América Latina*, atualmente, a discussão em torno da teoria do “feminismo” enquanto “gênero sexual” (*gender*) é muito extensa, mas essa teoria não “deve ser compreendida como um dado recebido da natureza no nascimento, mas como uma construção cultural, ou, na acepção psicanalítica, uma diferença sexual” (LOBO, s.d.). Por meio desses argumentos, percebe-se que a diferença sexual engendra representações entre os papéis de gênero, imbricando, arditamente, para as questões culturalmente edificadas pelo

sistema de poder. Nesse sentido, a subjetivação do discurso ideológico entre o sexo e o gênero constrói-se a partir de uma identidade social.

Sendo o gênero uma construção cultural ou uma diferença sexual, na concepção de Judith Butler, em *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), esse conceito funcionaria como um pilar de sustentação da política feminista. Assim como Luiza Lobo, ela parte da ideia de que o sexo é natural, e de que o gênero é socialmente construído:

Embora a unidade indiscutida da noção de “mulheres” seja frequentemente invocada para construir uma solidariedade da identidade, uma divisão se introduz no sujeito feminista por meio da distinção entre sexo e gênero. Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo. (BUTLER, 2010, p. 24).

Essa passagem nos possibilita compreender que tanto o conceito de sexo como o de gênero provocaram uma mudança no interior dos estudos do feminismo, e que os termos sexo/gênero, logo, passaram a ser notados como um ponto de interrogação para as questões relacionadas ao gênero. É possível compreender que o gênero passou a ser percebido em um contexto social mais amplo, quando Joan Scott, no texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (1994), analisa o gênero apontando suas diversas acepções no campo das organizações sociais da relação entre os sexos como uma categoria de análise histórica e gênero na transformação dos paradigmas disciplinares, além dos estudos das teorias do patriarcado, elaborados pelas feministas marxistas, e as teorias psicanalíticas de matriz pós-estruturalista e anglo-saxônica. A autora elaborou ainda uma definição para o termo gênero, além de pontuar a importância do seu uso para a renovação das pesquisas históricas, referindo-se ao gênero como uma palavra que “indicava uma rejeição ao determinismo biológico” (SCOTT, 1990, p. 72).

Em seus estudos na década de 1980, Joan Scott cria um conceito para a palavra gênero, cujas proposições passaram a definir como sendo, primeiramente, “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos”. Depois, em um segundo momento, aponta que “gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 86). A autora, em suas palavras,

resume muito bem o que seria gênero, apontando que, embora seja uma nova modalidade ou uma forma primária, o gênero faz parte do contexto social no qual o homem e a mulher imbricam os seus papéis. Para compreender melhor esses papéis, podemos sublinhar que a mulher fez parte da história universal, sendo, na maioria das vezes, como esposa, doméstica, mãe ou concubina; como uma mulher do lar que servia ao homem. Atualmente, ela conquistou espaço na sociedade, inscrevendo-se na história da forma como queira Simone Pereira Schmidt (2003), em seu ensaio “Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil”, particularmente: “a sombra das matriarcas que fundaram, a partir da proposta da ginocrítica<sup>2</sup>, um teto todo nosso, delimitando no campo da teoria uma casa construída como espaço de auto-representação e busca de autonomia.<sup>3</sup>” (SCHMIDT, 2003, p. 454).

Tendo em vista os caminhos percorridos pelo conceito de gênero ao longo dos séculos, compreende-se que ele deixou de ser um termo engessado, ou seja, uma prerrogativa dos homens, passando, dessa maneira, a ocupar um espaço nas organizações sociais. Para Joan Scott (1990), o gênero tornou-se relevante quando as historiadoras passaram a utilizá-lo como objeto de estudo ideológico para discutir temas relacionados às mulheres, às crianças e às famílias, ou seja, temas relacionados às questões de sexo. Ainda que, nessa utilização, o termo gênero sinalize que, de fato, as relações de sexo são sociais, ele não aponta como elas são construídas, como funcionam ou como mudam. Scott conclui que o “gênero é um novo tema, um novo domínio da pesquisa histórica, mas não tem poder analítico suficiente para questionar (e mudar) os paradigmas históricos existentes” (SCOTT, 1990, p. 76). Isso nos possibilita compreender que, apesar da grande influência recebida na atualidade, as questões relacionadas ao gênero ainda se encontram imbricadas nos resquícios patriarcais.

Dessa maneira, percorrendo os meandros dos gêneros na contemporaneidade, é possível perceber que a história das mulheres no Brasil se projeta de forma diferenciada

---

<sup>2</sup> Elaine Showalter, em “A crítica feminista no território selvagem” (1994), pontua que a ginocrítica é o estudo da mulher como escritora, os estilos, os gêneros, as estruturas dos escritos de mulheres, a psicodinâmica da criatividade feminina, a trajetória individual e coletiva feminina, a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres (SHOWALTER, 1994, p. 29). A autora afirma que, até “recentemente, a crítica feminista não possuía uma base teórica; era um órfão empírico perdido na tempestade da teoria” (SHOWALTER, 1994, p. 24).

<sup>3</sup> Simone Pereira Schmidt, citando Elaine Showalter, afirma que “não existe uma narrativa-mãe a partir da qual se origine um decreto, e não há uma Sibila cujas lições o sustentem ou derrubem”. Para Simone Schmidt, a crítica literária feminista é um pensamento que existe sim, e está enraizado à sombra das matriarcas, como Elaine Showalter, Susan Gubar, Sandra Gilbert, Anette Kolodn e Myra Jehlen (SCHMIDT, 2003, p. 454).

a partir das últimas décadas do século XX. Para uma abordagem social do feminismo, Maria Amélia de Almeida Teles (1993) pontua que o feminismo é um movimento político que questiona as relações de poder, a opressão e o poder patriarcal. Além disso, o feminismo “propõe uma transformação social, econômica, política e ideológica da sociedade” (TELES, 1993, p. 10). Essas acepções funcionam como uma ruptura surgida no pós-estruturalismo, possibilitando a discussão entre a representação e a subjetividade do gênero na vida social. Percebe-se, *a priori*, que a palavra gênero evoca um conceito dotado de significação que perpassa o contexto histórico-social, envolvendo classe, raça e gênero. A autora postula ainda que a incansável luta da mulher só foi possível a partir do momento em que ela passa a escrever em revistas e em periódicos dirigidos ao público feminino, “no período que vai de aproximadamente 1850 até a conquista do voto feminino em 1934” (TELES, 1993, p. 13). É possível perceber que a autora refere-se a uma classe de mulheres escritoras que pertenciam à elite brasileira. No entanto, segundo ela, nesse mesmo século, quando se inicia o processo de industrialização, surgem vários movimentos femininos que caminharam paralelamente – as sufragistas, em busca da conquista do voto e da cidadania, enquanto outras batalhavam pela educação e por melhores condições de trabalho (TELES, 1993, p. 13).

Percebe-se, nos estudos de gênero, que ele pode, então, ser visto pontuando as diferentes fronteiras do contexto social, literário e linguístico da historiografia na pós-modernidade. Ao analisar a definição da palavra gênero no dicionário, nota-se que o seu significado torna-se bastante confuso e, sobretudo, contraditório, uma vez que o seu emprego gramatical não corresponde à clareza que expressaria o seu significante. Andrea Nye, em *A teoria feminista e as filosofias do homem* (1994), argumenta sobre as desigualdades da estrutura da semântica afirmando que:

Palavras e orações constituídas de palavras relacionam-se umas com as outras de modo sistemático. “Mulher” é “não homem”. “Pai” é “não uma esposa”, “mãe” é “sempre feminina”. Uma teoria da linguagem deve explicar e relatar essas relações — daí a “ciência” da semântica. Devido a essas relações serem inevitáveis, e não opcionais, a semântica assumirá a forma de exibir uma estrutura necessária ao significado. Embora o rol do vocabulário de qualquer língua possa ser de aspectos mutáveis, a estrutura profunda do léxico não o é. [...] Ferdinando Saussure explicou a base para esse enfoque. Os signos linguísticos não representam coisas porque isso presumiria que as ideias já vêm prontas e que a designação é um simples processo de rotulagem. O que, de fato, acha-se (*sic*) combinado num signo, seja audível ou visível, é um conceito e uma “imagem sonora”, que deve ser

mencionada respectivamente não como objeto e palavra, mas como significado e significante. [...] As “massas não têm absolutamente voz no assunto”, mas são “ligadas pela linguagem existente”: “A linguagem dá a melhor prova de que uma lei aceita pela comunidade é uma coisa que é tolerada e não uma norma a que todos livremente aquiesçam.” (NYE, 1994, p. 212).

A autora explica que existe uma “ciência”, denominada de semântica, que cuida das relações das palavras e que procura dar sentido ao significado. Isso ocorre porque a língua é viva e muda com o tempo; mas é interessante ressaltar que essas mudanças não ocorrem com a mesma velocidade na estrutura do léxico. Percebe-se, então, que a linguagem das massas não interfere como norma ou lei que modifica as estruturas lexicais. Mas a questão que se discute é: será que a semântica, como ciência da linguagem, daria conta de explicar o sentido da palavra gênero, descrita pelo léxico, uma vez que ela é utilizada para distinguir as classes de palavras, nomes e pronomes, e o masculino do feminino? Na gramática, segundo Joan Scott (1990), a palavra gênero “é compreendida como uma forma de classificar fenômenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes” (SCOTT, 1990, p. 72). A explicação da gramática para a palavra gênero parece um tanto vaga e imprecisa; nesse caso, podemos inferir que a gramática parece bastante retardatária ou conservadora, por não contemplar as novas conotações da palavra gênero adquiridas no contexto pós-moderno.

Para as feministas, segundo Andrea Nye (1994), a semântica mostra-se bastante resistente nas explicações que envolvem o homem e a mulher, porque, na verdade, um precisa do outro para ter significado; na falta de um, o masculino positivo assume o controle (NYE, 1994, p. 216). É o caso do uso do pronome “ele” na terceira pessoa do plural, tão criticado pelas feministas porque poderá substituir os nomes masculinos e femininos em um determinado contexto, prevalecendo-se o masculino (Veja o exemplo: Maria e João são bonitos = Eles são bonitos). Corroborando essa mesma ideia, Lia Zanotta Machado, em “Feminismo, academia e interdisciplinaridade” (1992), assegura que a opinião das feministas, acadêmicas, linguistas ou especialistas da literatura é de que o feminismo está sob o domínio do masculino porque o significante é arbitrário; sendo o feminismo dominado pela imposição do masculino, o feminismo passará a ser outro (MACHADO, 1992, p. 29).

Discordando dessa posição, Teresa de Lauretis, em “A tecnologia de gênero” (1994), propõe uma reflexão acerca da palavra gênero, mostrando a importância da representação dessa palavra nas relações das classes sociais e, ao mesmo tempo, apontando como aparece de forma diferente na classificação gramatical. Para a autora, o termo gênero constrói uma relação entre os indivíduos para formar uma classe:

Voltando ao dicionário verificamos, então, que o termo “gênero” é uma representação não apenas no sentido de que cada palavra, cada signo, representa seu referente, seja ele um objeto, uma coisa, ou ser animado. O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (LAURETIS, 1994, p. 209-210).

A autora corrobora que é necessário que o gênero seja não somente considerado uma derivação da diferença sexual, mas também um efeito da linguagem, algo imaginário, não relacionado ao real. Uma relação que também cruza a linha que contorna a obra de Adriana Lunardi: ela representa o gênero a partir da imaginação criadora e da matéria-prima da palavra, ou seja, o gênero, em *Vésperas*, cruza a fronteira do real para pertencer ao signo ficcional.

Mas o gênero como real não é apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, o que está fora do discurso, como um trauma, por exemplo, que pode romper ou desestabilizar qualquer representação, assumindo a forma da desconstrução (LAURETIS, 1994, p. 209). Como se percebe, o gênero, na sua subjetivação, pode se relacionar aos mais variados tipos de signos representados na formação cultural, política, social e econômica. Mas é interessante ressaltar que a “representação do gênero é a sua construção” (LAURETIS, 1994, p. 209); e tal construção, segundo a autora, dá-se por diversas “tecnologias do gênero”, na escola, na família, na comunidade intelectual, no feminismo e na literatura (LAURETIS, 1994, p. 209).

A representação de gênero, do ponto de vista literário, na obra *Vésperas*, de Adriana Lunardi, pode ser entendida, de maneira geral, como um resgate das mulheres escritoras nas horas finais de suas vidas. Mas parece-nos que uma das questões mais intrigantes foi a da escolha das mulheres escritoras, pela autora, para compor a sua obra. Segundo a autora, em entrevista a Rogério Pereira e Yasmin Taketani, em *O Rascunho*,

as ideias que compõem a sua obra surgem de forma espontânea; e, com relação à escolha, são mulheres angustiadas e mortais:

Nos meus livros, o assunto salta sem querer, já quando me pergunto sobre o perfil das personagens — quem são, do que gostam, como se expressam, que tipo de passado possuem. Minha única certeza é quanto à angústia fundamental que elas trazem no peito: a de se saberem mortais. Essa é a mola invisível do drama, a explicação silenciosa para tudo o que fazem. (LUNARDI, 2012).

Adriana Lunardi afirma também, em entrevista no *Entrelinhas*, que escolheu as escritoras que influenciaram no seu trabalho e na sua vida. Pontua ainda que escolheu autoras que tivessem uma história que lhe interessasse (LUNARDI, 2009). Sabemos que as mulheres escolhidas marcaram o período no qual viveram de forma bastante diferenciada; muitas delas foram elogiadas pela crítica literária, contribuíram imensamente com suas obras para o contexto histórico e, diríamos ainda que, muitas, a exemplo de Virginia Woolf e de Clarice Lispector, foram consideradas matriarcas e emancipadoras dos estudos literários sobre as mulheres, na historiografia.

Para Rosiska Darcy de Oliveira, em “Feminismo e feminilidade” (2000), não somente Virginia Woolf e Clarice Lispector estiveram à frente do movimento vanguardista, mas também escritoras como Gilka Machado, Cecília Meireles e Raquel de Queiroz, entre outras. Historicamente, “foram as primeiras que, com clareza e de maneira emblemática, colocaram por si mesmas, na sua própria ação, na sua própria arte, a necessidade de considerar o universo feminino como um universo estético.” (OLIVEIRA, 2000, p. 24).

Segundo Adriana D. Vecchia e Níncia Cecília R. B. Teixeira, em “O passado traçando caminhos na literatura de Adriana Lunardi”, no estudo sobre a memória e a situação das mulheres escritoras que contribuíram com uma nova geração de gênero consciente do seu papel na sociedade:

A nova vivência feminina abre espaço para a exposição dos seus pensamentos e considera a mulher envolta em sua alteridade, suscita novas questões, as quais têm modificado profundamente as bases sociais. Essas mudanças, entre outras, vêm caracterizando o Pós-Modernismo social que é refletido no Pós-Modernismo literário. Nesse contexto, todos os discursos relegados à margem, não só do cânone literário, mas da sociedade, ganham força e passam a ser mais expostos. Nesse movimento de valorização do marginal emergiram alguns gêneros textuais, os quais sempre foram vistos como menores, chamados de para-literatura. Reaparecem, portanto, a

memória, a biografia, o diário, de uma maneira geral, a literatura confessional (LUNARDI, s.d.).

É necessário afirmar que a nova geração de mulheres escritoras modificou o conceito de gênero nas relações sociais. Mas também é pertinente pontuar a importância do papel exercido pelas mulheres escritoras, citadas por Adriana Lunardi, porque muitas delas, como Júlia da Costa, por exemplo, que publicou *Flores dispersas* em 1867, contribuíram com a inserção da mulher em novos espaços da sociedade. Elas que foram discriminadas, consideradas transgressoras e loucas, modificaram o pensamento da memória coletiva sobre gênero na pós-modernidade. Diante desse cenário de gênero, encontramos-nos em meio aos caminhos com as hierarquias que perpassam a história das mulheres, problematizando a relação do sujeito. Segundo Joan Scott:

Nós só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas (SCOTT, 1990, p. 93).

A citação enfatiza o discurso do gênero enquanto uma categoria de relação social. E isso rejeitaria qualquer diferença biológica entre os sexos, como, por exemplo: a mulher é fraca, tem menos capacidade intelectual, além de ser fisicamente inferior ao homem. Em contrapartida, o homem é superior, mais forte e mais inteligente do que a mulher. Na verdade, o que se percebe é que tanto o homem como a mulher são sujeitos que ocupam um espaço na sociedade, independente da posição social, da raça, da cor e da classe. São sujeitos que desejam se libertar das cercanias do preconceito e, portanto, só é justo e necessário escrever a história das classes, na sociedade dita pós-moderna, quando reconhecermos que o preconceito seja completamente suprimido entre os sujeitos das classes sociais. Para isso, não seria necessário, entretanto, suprimir uma classe em detrimento de outra, conforme propõe Maria Odila Leite da Silva Dias, em “Teoria e métodos dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano” (1992), uma teoria feminista não deve ser substituída por outra, isso seria “impossível, como também indesejável, uma vez que redundaria em substituir um sistema de dominação cultural por outra versão” de poder nas relações sociais (DIAS, 1992, p. 39).

O que se percebe, ao se falar de gênero na atualidade, é que ainda existe um grande tabu oriundo do discurso das correntes patriarcalistas. Percebe-se que a visibilidade encontrada pelo gênero no contexto da pós-modernidade ainda está imbricada nas desigualdades sociais de poder, passando a interferir na linguagem masculina, problematizando os novos paradigmas sociais que envolvem as questões de gênero. Dessa forma, nota-se, portanto, que o que modifica ou qualifica a escritura do gênero no contexto social da pós-modernidade são as rupturas dos paradigmas sociais, juntamente com a ascensão do feminismo na história contemporânea.

## **1.1 Resgatando o gênero**

Os estudos de gênero no Brasil iniciaram-se a partir da década de 1960 e tiveram como pilar de sustentação os movimentos de mulheres na busca de maior visibilidade no espaço social contemporâneo ou pós-moderno. A escritora Constância Lima Duarte, no ensaio crítico “Feminismo e literatura no Brasil” (2003), faz uma análise sobre a trajetória da literatura de autoria feminina e do movimento feminista no país. A pesquisadora afirma que a mulher ganhou maior visibilidade para alcançar a concretização de suas bandeiras em torno das décadas de 1930 a 1970 — foi nesse período que, cerca de cinquenta anos entre uma “onda” e outra, um número de mulheres permitiu que suas forças se somassem e, mais uma vez, fossem capazes de romper as barreiras da intolerância e de abrir novos espaços na busca de conquistas não somente no campo das políticas públicas, mas também no campo profissional e literário (DUARTE, 2003).

Ressalte-se que, a partir do século XIX, a mulher brasileira inicia uma jornada em direção à conquista dos seus direitos, embaladas pela legislação que autorizou, em 1827, a abertura de escolas públicas femininas. Ainda que a educação naquela época fosse voltada às prendas domésticas, a mulher, que se encontrava imersa em um profundo fosso, foi, aos poucos, ganhando visibilidade, em um espaço comandado pela sociedade patriarcal. Nesse período de clausura vivido pela mulher, surge um nome que ganha destaque: Dionísia Ferreira Rocha (1810-1885), mais conhecida pelo pseudônimo

de Nísia Floresta Brasileira Augusta, uma das primeiras a romper com o preconceito em relação às mulheres no Brasil.

Nísia Floresta, em 1832, escreveu o seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, considerado, pela crítica, como o texto fundador do feminismo brasileiro. Nesse livro, segundo a escritora Norma Telles, em seu artigo “Escritoras, escritas, escrituras” (2000), a autora trata da ausência da mulher no mundo, dos limites impostos pelos homens e das desigualdades educacionais que resultam em inferioridade; um modelo de sociedade que havia dado ao homem o domínio próprio de governar (TELLES, 2000, p. 406). Um modelo definido pelas amarras do patriarcalismo, no qual cabia à mulher o papel de ser maternal e obediente, pois não havia, para a maioria delas, qualquer iniciativa para se libertar da servidão doméstica.

Apesar das limitações, vários outros nomes ganharam visibilidade no campo das letras, como Júlia Maria da Costa (1844-1911), Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), entre outros. Com relação à última escritora, Júlia Lopes de Almeida, a pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart, em seu artigo “Uma editora de fundo de quintal: a editora mulher” (2010), aponta que ela foi, durante muitos anos, excluída do cânone literário brasileiro, mas, a partir de 1996, coube à Editora Mulheres, sediada em Florianópolis, o resgate da obra da escritora. O primeiro livro reeditado, conforme a pesquisadora, foi *A Silveirinha*, de 1914. De acordo com Zahidé L. Muzart:

Frei Pedro Sinzig<sup>4</sup> que no seu monumental livro de juízos sobre mais de 7000 romances, diz que *A Silveirinha chega a repugnar!! que é uma ofensa à Igreja Católica* e, demonstrando o machismo da época, também escreveu a frase fatal: “parece incrível ser ele escrito por uma senhora!” - frase repetida por tantos outros críticos embora com objetivo laudatórios, em geral. E não só no século XIX. Não esqueçamos que na publicação de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, o próprio Graciliano Ramos duvidou da autoria feminina... (MUZART, 2010, p. 177).

O romance retrata a sociedade burguesa carioca do século XIX de modo bastante irônico, e faz crítica ferrenha à igreja católica. Segundo Zahidé Lupinacci, “Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora injustamente esquecida e, no final do século XIX, é ela, depois de Machado de Assis, o escritor brasileiro mais importante, no Brasil” (MUZART, 2010, p. 176). Apesar das diversas publicações, no entanto, foram

---

<sup>4</sup> Ver Zahidé Lupinacci Muzart, “Uma editora de fundo de quintal: a editora mulher” (2010).

raras as vezes nas quais a crítica falava sobre ela, ficando no esquecimento até os anos de 1960, somente contemplada por Lúcia Miguel Pereira – não aparecia nas histórias da literatura, a não ser em nota de rodapé ou nas listas de autores menores (MUZART, 2010, p. 177). Na mesma condição de Júlia Lopes de Almeida, encontram-se outras escritoras, como Emília Freitas, Carmen Dolores, Maria Firmina dos Reis, Inês Sabino, Maria Benedita Bormann e Ercília Nogueira Cobra.

A pesquisadora Izabel Brandão, em seu ensaio “O GT a mulher na literatura: conexões interdisciplinares” (2010), faz um levantamento histórico sobre a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), que completou vinte e cinco anos de existência em 2010. De acordo com informações da pesquisadora, o primeiro Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher e Gênero (NEIM), da Universidade Federal da Bahia, foi criado em 1983<sup>5</sup>, e o NEIM da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, criado em 1984; a partir daí, muitos outros núcleos surgiram: Núcleo de Pesquisa sobre Mulheres, NEPEM, da Universidade Federal de Minas Gerais, extensão da FAFICH, também criado em 1984<sup>6</sup>; PAGU, Núcleo de Estudo de Gênero, da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, sem data de criação. Tais núcleos encontram-se espalhados em várias universidades do país, contando com professoras pesquisadoras e pesquisadores associados, somando um total de 25 integrantes (BRANDÃO, 2010, p. 85-87). Esses núcleos contribuíram para promover a interdisciplinaridade e as pesquisas sobre as mulheres e relações de gênero — na verdade, um binômio que não pode ser mais esquecido no espaço acadêmico no Brasil, como propõe uma das pesquisadoras da ANPOLL, a pesquisadora Constância Lima Duarte, no texto “O GT a mulher na literatura, 25 anos de história”:

Dentre as pesquisadoras e pesquisadores que trabalham hoje com a temática relacionada ao feminino e à literatura produzida por mulheres, nas instituições de ensino superior em nosso país, predomina uma certeza: a de que a criação do Grupo de Trabalho *A Mulher na Literatura*, ANPOLL, alterou de forma definitiva não apenas o conceito de pesquisa entre nós, como a própria investigação acadêmica sobre o tema. Antes, os estudos literários acerca da mulher existiam de forma isolada, fruto de iniciativas individuais, e eram raros os grupos de estudos. (DUARTE, 2010, p. 17).

---

<sup>5</sup> Uma das suas propostas é: “Estimular a realização de estudos e pesquisas interdisciplinares sobre as questões da mulher e relação de gênero (www.neim.ufba.br);”.

<sup>6</sup> Tendo como principal objetivo o “estudo e pesquisa desenvolvidos na UFMG, sobre a condição da mulher na sociedade brasileira” (www.fafich.ufmg.br/nepem).

Uma característica marcante dos grupos de estudos sobre a mulher na literatura contemporânea é a conscientização de que é preciso ter iniciativa e se organizar para registrar a produção da história das mulheres, que sempre existiu às margens da sociedade e que, atualmente, busca, além do resgate, registrar o grande número de trabalhos que surge na literatura brasileira — lembrando que o primeiro seminário sobre a mulher na literatura ocorreu em 1985, na Universidade Federal de Santa Catarina, onde nasceu o GT Grupo de Trabalho sobre *A Mulher na Literatura* da ANPOLL. Mas é importante lembrar ainda que, desde o final do século XIX, existe uma crítica literária feita por mulheres.

Atualmente, observa Zahidé Lupinacci, a importância do resgate de muitos nomes para o cânone literário brasileiro, principalmente o de Julia Lopes de Almeida, é que, com o ressurgimento de sua obra, muitos trabalhos acadêmicos foram publicados “não só na área de Letras, mas também na área de História”, no Brasil e nos Estados Unidos (MUZART, 2010, p. 178). Não é preciso destacar que, ao longo dos anos, a escrita feminina sempre foi atravessada pelo discurso dominante masculino, e um exemplo marcante disso ocorreu quando Graciliano Ramos conhece a obra *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Vejamos os comentários do escritor com relação à escritora e à sua obra:

*O Quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: — não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci João Miguel e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da Literatura. Se a moça fizesse discurso e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e *O quinze* não me parecia natural. (RAMOS, *apud* DUARTE, 2002, p. 137).

As palavras de Graciliano Ramos resumem muito bem qual é a posição da mulher na sociedade falocêntrica; a dúvida e os questionamentos do autor de *Vidas Secas* (1938) demonstram o preconceito segundo o qual a mulher não seria capaz de realizar tamanho feito. Mas, como se vê, o escritor enganou-se, pois não era coisa de sujeito barbado e também não era pilhéria, muito menos pieguice de uma garota faceira. Segundo Maria José Motta Viana, o preconceito com relação à mulher prevalece desde

a antiguidade. A ela, concedem-se características “naturais”, como a fragilidade, a passividade, a submissão e a menor capacidade de raciocínio. Essas características levaram a mulher a cumprir o seu papel, destinado pela sociedade masculina, como lugar de abrigo e de repouso do desejo masculino; ser divino, fonte de renúncia, abnegação e corpo afeito à doação. Se porventura saísse desses parâmetros, tornar-se-ia refúgio do mal e da perversão diabólica (VIANA, 1995, p. 13).

A mulher perpassa a história da sociedade como corpo frágil, acolhedor e mantenedor da fantasia, do gozo, do erotismo e do desejo masculino. Nesse sentido, a liberdade literária alcançada por algumas dessas mulheres, na primeira metade do século XX, quebrou rígidos paradigmas de uma sociedade viril, uma época de crítica, de ruptura e de descoberta da face feminina, estereotipada, passiva e alienada pelo discurso machista, que julgava a boa literatura feita por mulheres como se fosse escrita por homens, a exemplo de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. Apesar do preconceito, o romance foi reconhecido pela crítica literária masculina e, a partir daí, funcionou como uma espécie de mola propulsora para o reconhecimento da literatura de autoria feminina, que repercutiu com maior força, no Brasil, na segunda metade do século XX.

## 1.2 Feminismo e ruptura

O feminismo nasce no Brasil em um contexto histórico bastante conturbado, conhecido socialmente como um período ditatorial, um período de transição e de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais que emergiram na história contemporânea brasileira. Para os críticos literários, esse período se define como sendo um marco de ruptura dos paradigmas sociais, calcado no pensamento feminista da pós-modernidade. Rosiska Darcy de Oliveira, em conferência datada de 6 de janeiro de 1999, no comitê cultural feminino da Academia Brasileira de Letras, cujo tema em discussão era “Feminismo e feminilidade” (2000), discute o papel do feminismo como via de libertação da mulher, do lado obscuro e marginalizado no qual vivia. Discute também o mérito da feminilidade, abordando os espaços nos quais a mulher se situa para modificar e transformar o contexto histórico da própria vivência social. Segundo a autora:

Foi certamente uma surpresa quando, nos séculos que precederam o nosso, foi-se anunciando aquilo que representaria, no meu entender, a ruptura de um código milenar, a ruptura de um paradigma, ou seja, a constatação, a percepção, a vivência de um fato absolutamente novo, que é a mistura dos territórios: feminino e masculino. (OLIVEIRA, 2000, p. 12).

Percebe-se através desses argumentos que a ruptura surge nas brechas sociais para transmitir um pensamento novo, ou seja, entremeia os espaços históricos, rompendo com os paradigmas da velha forma e abrindo novas fendas na historiografia social para lidar com as questões de gênero. Rosiska Oliveira afirma que os “séculos que precederam o nosso” entrarão para a história, porque foram os séculos em que as mulheres passaram a ganhar a visibilidade; e uma descoberta óbvia, a “certeza de que existem dois sexos no mundo e não apenas um” (OLIVEIRA, 2000, p. 14). Para a ensaísta, isso parece uma descoberta revolucionária, “feita, pela primeira vez, pelas próprias mulheres, que passaram a buscar, então, a sua auto-definição, [...] a participação no mundo com autoria própria” (OLIVEIRA, 2000, p. 15). Pode-se dizer que isso parece ter sido feito com o intuito de preencher as suas ideologias, negadas ao longo dos séculos pela soberania masculina que moldou, em nossa sociedade, os dogmas do patriarcado. Nesse sentido, percebe-se que, no decorrer dos séculos, o homem, como sujeito universal, apropriou-se do discurso histórico e impôs, com sua força dominadora, dogmas tradicionais que julgava necessários a uma sociedade falocêntrica. Rita Terezinha Schmidt, em “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber” (1999), discute sobre os caminhos do gênero na contemporaneidade e propõe que:

[...] a produção literária de autoria feminina do passado, relegada por uma tradição crítica incapaz de assumir os preconceitos inerentes aos seus métodos e que, sistematicamente, a menosprezou sob o argumento de que foi e continua sendo uma produção deficitária ou inferior em relação ao perfil de realização de obras modelares, coincidentemente, de autoria masculina. Trata-se, portanto, de dar visibilidade à autoria feminina e, assim, reconstruir a voz da mulher e suas representações no contexto da natureza gendrada da autoridade/paternidade cultural que funda o prestígio da função autoral. (SCHMIDT, 1999, p. 39).

Nota-se que a escrita de autoria feminina, juntamente com a crítica masculina, forma “os nós”<sup>7</sup> das questões de gênero. São questões que fomentaram, nas discussões, no contexto contemporâneo ou no pós-moderno, registros de novas modalidades científicas que modificaram completamente a concepção dos paradigmas sociais, como, por exemplo, os que envolveram as relações de homem e de mulher. Heloisa Buarque de Hollanda (1994), tomando como pressuposto a história do feminismo, postula que:

É ainda o debate sobre o pós-moderno que coloca a ideia do surgimento de um pluralismo, subsidiário das ideologias neoliberais e da economia de mercado, em que os diversos agentes sociais teriam livres canais de expressão, sugerindo portanto a superação das lutas de caráter ortodoxo pelas igualdades e pela construção de uma identidade feminina, e a emergência de um novo momento da militância da mulher, o pós-feminismo. De uma forma geral, não se pode dizer que o ideário neoliberal encontre equivalência na prática política e na intervenção discursiva do conjunto dos diversos seguimentos sociais “minoritários”, estando portanto o feminismo longe de ter esgotado as potencialidades de seu ponto de vista crítico e político. (HOLLANDA, 1994, p. 10).

O feminismo eclodiu em um contexto histórico marcado pelas ideologias políticas, na época do militarismo. A partir desse momento, observam-se as reflexões do feminismo na busca de maior igualdade de gênero entre os sexos. Para Heloisa Buarque de Hollanda, em “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil” (2003), o movimento feminista aliou-se a partidos e associações de esquerda, e também a setores progressistas da Igreja Católica, resultando, por um lado, em militância e resistência política, e, por outro, em “anacronismos”, o que terminou por impedi-lo de lutar pelas suas reivindicações: a liberdade sexual, o debate sobre o divórcio e o aborto (HOLLANDA, 2003, p. 17). Naquele momento, percebe-se que a tentativa de mudanças no campo do feminismo, alcançada pelos movimentos feministas internacionais, serviria apenas, no Brasil, como direcionamento para a mulher cumprir o seu papel de esposa do lar. Somente hoje percebemos um grande movimento em torno das questões femininas, envolvendo a conquista de espaços na sociedade, como o sexual, o político, o educacional e o literário, enfim. Marina Colasanti, no texto “Por que nos perguntam se existimos” (1997), discute o papel da mulher escritora na literatura e propõe que a literatura:

---

<sup>7</sup> Tomamos de empréstimo a expressão de Adriana Piscitelli (1997, p. 50), em “Ambivalência sobre os conceitos de sexo e gênero na produção de algumas teóricas feministas”.

[...] traz consigo outro fator extremamente ameaçador. Literatura — reconhecível como tal — implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamentos do já estabelecido: se nos homens a transgressão é estimulada e louvada pela sociedade — o herói é sempre, de uma maneira ou de outra, um transgressor — nas mulheres ela é execrada. A heroína não é aquela que transgride, mas aquela que dentro da norma se supera, enaltecendo a norma. No reconhecimento de uma literatura feminina, viria embutido o reconhecimento de uma linguagem individual. E esse reconhecimento levaria não apenas à legitimação de transgressão por parte das mulheres, como à afirmação inequívoca de que transgredir faz parte da sua natureza e não diminui em nada a feminilidade. (COLASANTI, 1997, p. 41).

A partir do excerto, podemos compreender que a literatura de autoria feminina, como linguagem individual, era vista no contexto histórico-social brasileiro como uma linguagem transgressora e ameaçadora, porque rompeu os padrões sociais. A entrada da mulher em um espaço demarcado, que pertenceria ao universo masculino, é considerada uma problemática que implica interromper as normas estabelecidas pela tradição masculina. Entretanto, parece que, ao transgredir as regras, a mulher paga um preço alto por isso, e a literatura de autoria feminina permanece encurralada nas cercanias do patriarcado, em pleno contexto literário da pós-modernidade.

A palavra gênero, utilizada pelas feministas, passou a ser vista como uma organização de subjetividade nas relações entre homem e mulher. Uma relação marcada pelas desigualdades sociais, pelas quais a mulher foi sempre rotulada como um sujeito frágil. Eduardo de Assis Duarte, no ensaio “Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso” (2002), fundamenta as suas teorias sobre o feminismo apontando os acontecimentos que entrariam em vigor na pós-modernidade. Ele afirma que a sociedade patriarcal, fundada em uma relação entre homem e mulher, criou, ao longo dos séculos, formas inúmeras para a subalternidade feminina, com base na pretensa inferioridade inata do chamado “sexo frágil” (DUARTE, 2002, p. 17). Nesse caso, pode-se dizer que a exclusão, a submissão e outras questões tenham levado a mulher a questionar um espaço na sociedade que não lhe pertencia, como, por exemplo, o acesso ao mercado de trabalho, os grupos de estudos sobre a mulher e a organização de periódicos pelas feministas. A partir daí, a mulher tomou consciência de que era preciso mudar o curso da história e libertar-se das amarras impostas pelo poder patriarcal, ou seja, libertar-se das limitações, da clausura, da opressão e das rédeas do poder masculino.

Regina Dalcastagnè, em “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo” (2010), discute sobre o recenseamento de autores e de personagens na literatura contemporânea brasileira, destacando as representações de gênero:

Num ensaio clássico, publicado em 1929, a romancista inglesa Virginia Woolf afirmava que, para fazer literatura, a mulher antes “precisava ter dinheiro e um teto todo seu”. Ela buscava sinalizar a conexão entre trabalho artístico e as condições sociais e materiais – cidadãs de segunda categoria, limitadas aos afazeres domésticos, dificilmente possuiriam competência ou responsabilidade para ingressar no campo literário. Desde então, a situação das mulheres mudou (talvez não tanto quanto Woolf ou nós gostaríamos), e hoje, talvez se possa dizer, há quase um espaço reservado a elas na literatura: falar de si. Embora restrito, é um lugar onde as mulheres podem se expressar com alguma legitimidade, apresentando sua perspectiva sobre o mundo. (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 40).

Nota-se, conforme a pesquisadora, que a mulher, para ser escritora, precisava ser financeiramente independente. Eduardo de Assis Duarte argumenta sobre a teoria de gênero, apontando as mudanças que poderiam ocorrer na contemporaneidade. Segundo o pesquisador, o discurso de Virginia Woolf “desloca o tema da ‘verdadeira natureza da mulher’ para o da ‘condição feminina’, entendida como *modus vivendi* no qual o universo estático da natureza, concebido metafisicamente, cede lugar à dinâmica das relações sociais” (DUARTE, 2002, p. 22). O discurso do feminismo, a partir da década de 1960, mudou o conceito das relações sociais entre os gêneros. Nesse período, surgem novos paradigmas, evidenciando a subjetividade do sujeito, em oposição às teorias iluministas que davam ênfase ao sujeito cartesiano. Portanto, é importante frisar que a mulher alcançou maior visibilidade no campo cultural a partir do século XX, destacando-se as publicações de Rachel de Queiroz e de Cecília Meireles, que alargaram as fronteiras da literatura brasileira na contemporaneidade. Para Heloisa Buarque de Hollanda (1994):

O que distingue e distancia, de forma definitiva, as teorias feministas do pensamento pós-estruturalista é o compromisso feminista com a articulação da crítica da hegemonia do idêntico e da legitimidade dos sentidos absolutos e universais com os processos históricos de construção e representação da categoria “mulher”. O pensamento feminista de ponta é marcado pela exigência de uma abordagem teórica e metodológica em que a questão da mulher, como todas as questões de sentido, seja, de forma sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva essencialista ou ontológica. (HOLLANDA, 1994, p. 9).

Um dos pontos importantes para a emancipação das teorias feministas no pensamento pós-estruturalista implica o debate em torno da abertura do cânone em relação às questões de gênero, marginalização, alteridade e opressão. Conforme Joan Scott (1990), o “gênero tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens” (SCOTT, 1990, p. 75). Nota-se que gênero torna-se um pensamento útil, porque tem como objetivo analisar e distinguir os papéis atribuídos às relações sociais, por isso, mostra-se essencialmente proveitoso nos avanços críticos, científicos e epistemológicos, tornando-se indispensável nas implicações que envolvem os estudos sobre a mulher na pós-modernidade.

Observe-se que a abertura do espaço nas universidades foi de grande importância para o estudo da literatura feminista, “homossexual”, afrodescendente e outras. No entanto, Joan Scott (1990) propõe uma mudança para os trabalhos realizados nas academias, uma vez que esses trabalhos, segundo a autora, continuam sendo discutidos de forma descritiva, e não analítica (SCOTT, 1990, p. 75). Em outras palavras, os artigos e as monografias realizados pelos acadêmicos com os títulos “mulher” e “feminino” foram substituídos por “gênero”. A autora propõe que:

Nessas circunstâncias, o uso do termo “gênero” visa sugerir a erudição e a seriedade de um trabalho, pois gênero tem uma conotação mais objetiva e neutra do que “mulheres”. “Gênero” parece se ajustar à terminologia científica das ciências sociais, dissociando-se, assim, da política (supostamente ruidosa) do feminismo. (SCOTT, 1990, p. 75).

Na verdade, o termo gênero, na discussão dos trabalhos acadêmicos, seria uma forma de amenizar ou de neutralizar a palavra mulher, pois o conteúdo dos trabalhos no interior da universidade continuava sem nenhuma mudança de perspectiva com relação à (des)igualdade masculina. O discurso sobre a mulher ainda continuava à luz do preconceito e da submissão falocêntrica. Joan Scott (1990) aponta que:

O termo “gênero”, além de um substituto para o termo mulher, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre a mulher é, necessariamente, também informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. (SCOTT, 1990, p. 75).

A mulher viveu séculos e séculos de reclusão e não ocupou lugar de destaque na sociedade; pelo contrário, viveu no ostracismo, sendo subordinada e estereotipada pelo homem. Na verdade, diríamos que a história da mulher percorreu caminhos sinuosos na esfera social, moldada pela supremacia masculina; talvez, o correto seria dizer que a sua história foi e continua sendo (des)construída por uma sociedade machista.

Levando em consideração a questão da mulher no romance contemporâneo brasileiro, a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2010) analisou um total de 389 personagens no romance brasileiro, dividindo-os em dois períodos de 15 anos (de 1965 a 1979, e de 1990 a 2004). A autora observa que 72,7% dos romances são escritos por homens, e 62,1% dos personagens são do sexo masculino, além “de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à ‘voz’ – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos posições de maior importância” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 47). Assim, vemos que, apesar dos esforços femininos, o domínio da literatura, ao menos do romance, é uma prerrogativa, ainda, dos homens — ou seja, homens que pertencem a uma elite de escritores brasileiros que são, principalmente, tradutores, professores de universidades, roteiristas e jornalistas, além de serem homens brancos, intelectuais de classe média e moradores dos grandes centros urbanos, principalmente de São Paulo e do Rio de Janeiro (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 47). Infelizmente, apesar de muitas conquistas, a mulher, atualmente, ainda se encontra subordinada aos homens – certamente que em uma esfera bem menor do que nas décadas anteriores, devido às oposições binárias que norteiam as classes sociais entre o homem forte, dominante, e a mulher delicada e subordinada. Para Luiza Lobo, que compartilha da mesma opinião que a pesquisadora Regina Dalcastagnè:

Neste sistema falocêntrico que é transmitido logocentricamente, a partir da tradição oral da cultura, institui-se um cânone que privilegia determinados seres – homens – de determinada raça – brancos – e de uma certa classe social – ricos. As mulheres, os negros, e outras “minorias” (nem sempre numéricas) veem-se excluídos das posições sociais mais elevadas, dos estudos acadêmicos, das editoras, dos cânones literários, e, assim, não surgem como formadores de opinião. (LOBO, 2010).

É possível perceber que o perfil feminino continua sendo pré-estabelecido pela família tradicional nuclear que, falocentricamente, é formada logo após o fortalecimento

do Estado, no século XIX. Assim, conforme Lygia Fagundes Telles, em “A mulher escritora e o feminismo no Brasil” (1997), a literatura de autoria feminina tem uma fisionomia própria, decorrente da situação da mulher e das suas raízes históricas; dessa forma:

Vem tradicionalmente de uma servidão absoluta através do tempo e a mulher brasileira mais do que as outras mulheres do mundo... (Q)uando as mulheres do mundo já se comunicavam, através, por exemplo, das cartas, as correspondências das mulheres de salões, a mulher brasileira estava fechada em casa, vivendo a vida das senhoras das fazendas, da senhora da casa-grande... viviam aprisionadas, não sabiam ler, não sabiam nem sequer escrever, não sabiam coisa nenhuma. Elas... viviam numa servidão mais terrível do que as mulheres dos outros países, inclusive da Europa. (TELLES, 1993, p. 57).

A partir das mudanças ocorridas no contexto social na pós-modernidade, a mulher alcança maior visibilidade no espaço social, econômico, político e literário. Heloisa Buarque de Hollanda, em “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil” (2003), afirma que, se “as novas teorias antitotalizadoras falam de uma crise da representação, o feminismo fala exatamente da necessidade de uma luta *pela significação*” (HOLLANDA, 2003, p. 16). Uma luta pela conquista do espaço na sociedade, pois se sabe que as mulheres atravessaram o contexto histórico brasileiro quase que despercebidas, modificando-se a partir da ruptura advinda dos estudos de gêneros. Sendo assim, mudou-se o discurso da linguagem e da subjetividade dos sujeitos, e também dos avanços cientificistas surgidos na pós-modernidade, em oposição às teorias históricas do Iluminismo, como propõe Joan Scott (1990).

### **1.3 A inserção de uma “literatura menor” no cânone literário**

É interessante notar que, nas últimas décadas, o cânone literário passou por um processo de mudanças que permitiu a inserção de uma “literatura menor” nos debates sobre as questões voltadas para o contexto, a literatura e a sociedade, e suas implicações relacionadas à política e aos estudos culturais. Deleuze e Guattari (2003) observam que a “literatura menor” é construída por grupos minoritários, e não deve ser compreendida como uma língua menor ou inferior; na verdade, os críticos franceses, a partir de Kafka,

sinalizam que uma “literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38). A língua torna-se instrumento de dominação de um povo quando ela é manipulada pela elite, a qual se julga superior às outras raças e termina utilizando essa língua de modo diferente da utilizada pelas massas, ou quando uma língua é canonizada e não permite a inserção de uma “língua menor” no cânone literário, como ocorreu por muito tempo com a literatura de autoria feminina.

Conforme Leyla Perrone-Moisés, em *Altas Literaturas* (1998), o cânone, no século XX, alcançou consenso entre a literatura e os leitores; no entanto, no final do mesmo século, esse consenso foi enfraquecido e muitas mudanças repercutiram no cânone literário. A autora aponta que o interesse dos escritores não é mais pelo cânone, e sim pela rapidez da publicação, da tradução e da adaptação para a televisão e para o cinema. Atualmente, o livro passa mais pelos agentes literários e pela publicidade do que pela crítica universitária. Dessa forma, percebe-se que, conforme a pesquisadora, o livro precisa de mais atrativos para concorrer com os outros meios de comunicação:

O desafeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual. Ouvi recentemente, de uma criança com preguiça de ler, a reclamação de que “os livros têm muitas letras”. De fato, para concorrer com os outros meios de comunicação, os livros atuais e futuros precisarão ter mais atrativos do que aqueles ocultos pelas letras. A literatura não desapareceu, mas recolheu-se a um canto, que é tanto o luxo dos *happifew* que continuam a cultivá-los como trabalho forçado dos que ainda são obrigados a conhecê-la para passar de ano na escola ou para passar no vestibular. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 177-178).

A abertura do cânone, juntamente com o desenvolvimento das altas tecnologias na pós-modernidade, tem causado no público leitor um grande desinteresse pelo livro literário. Pode-se dizer que isso resultou em uma problemática que levou o cânone a um estado agônico. Com isso, percebe-se que a situação do cânone se agrava, ainda mais quando surge no espaço acadêmico uma abertura para outras literaturas consideradas menores, além da problemática causada pelas intrigas ocorridas no campo intelectual. Leyla Perrone-Moisés, em *Inútil poesia e outros ensaios breves* (2000), postula que a crise da crítica ocorrida nas universidades fortaleceu as [...] “áreas de poder dentro das instituições de ensino, em particular as universidades”, que são áreas em cujos espaços

concentram-se as intrigas, tornando o cânone cada vez mais duvidoso (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 341). A origem do cânone está ligada à religiosidade e à tradição; e a sua abertura para outras literaturas consideradas “literaturas menores” dentro dos espaços universitários é tida como inaceitável e intrusa pela tradição canônica literária. Nota-se que esse tipo de abertura do cânone pode ser consequência de dois momentos importantes proporcionados pelo declínio da família patriarcal e pela ascensão da família burguesa no século XIX. Pode-se dizer que, no decorrer da história, o surgimento de uma nova classe social, que proporcionou mudanças na historiografia brasileira, como, por exemplo, a flexibilização das leis do Estado, juntamente com a abertura de mercado na década de 1990, resultou em uma espécie de desvio de poder dentro dos espaços institucionais, expandindo, assim, os estudos de gêneros. Maria Izilda Santos de Matos, em seu artigo “Gênero e história: percursos e possibilidades” (1997), aponta que [...] “a discussão dos paradigmas das ciências sociais levou, entre outros aspectos, ao questionamento das universidades, permitindo a descoberta do outro, da alteridade, dos excluídos da história e entre eles mais de 50% da população mundial – as mulheres” (MATOS, 1997, p. 74).

Com relação aos grupos de estudos sobre a mulher no Brasil, Heloisa Buarque de Hollanda (2003) afirma que, ao contrário do que ocorre em outros países, o estudo sobre mulheres nas instituições brasileiras não se deu de forma organizada, e sim de forma “súbita” e “natural”. Segundo a ensaísta, os grandes centros acadêmicos do país, como a Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Universidade de São Paulo e a Universidade de Campinas, eram considerados universidades pouco acessíveis às mulheres. A autora aponta que os programas de estudos feministas foram desenvolvidos no Nordeste, no Centro-oeste e no Sul do país. Conforme Heloisa Buarque de Hollanda:

A produção crítica literária sobre a mulher no Brasil, apesar de numerosa, ainda não se constituiu como uma tendência teórica na área. No total, 17% desta produção crítica vinculam-se às correntes francesas de lastro psicanalítico, 52% tratam do tema mulher na literatura dentro dos parâmetros da crítica literária tradicional, recusando mesmo qualquer identificação com inflexões feministas, e apenas 31% poderiam ser definidas como crítica feminista e estrito senso. (HOLLANDA, 2003, p. 18).

Na literatura, atualmente, existe um grande número de trabalhos escritos por mulheres, mas a maioria delas nega qualquer possibilidade de seus trabalhos se

enquadrarem nos parâmetros da escrita feminista. Constância Lima Duarte faz uma distinção em relação ao feminismo e à comunidade científica. Ela afirma que são movimentos que se encontravam atrelados aos estudos sobre gênero, mas que, aos poucos, vêm se desvinculando, possibilitando o surgimento de novos estudos sobre a mulher (DUARTE, 2010, p. 17).

Segundo Adriana Lunardi, em entrevista ao *O Rascunho*, com relação à escrita de autoria feminina:

Em *Vésperas*, [...] independentemente do critério de gênero. Foram esses autores — ou autoras — que mais exerceram influência sobre a minha formação, e não me refiro tão somente à formação da escritora, mas do meu modo de ver e atuar no mundo. Não vejo características tipicamente femininas na escrita. Acho que a tentativa de distinção diz mais de política do que de literatura. O fato de mais mulheres publicarem seus livros acrescentou à literatura uma subjetividade pouco conhecida até o século XIX. Tudo passou a ser visto com outros olhos; não se trata porém de uma questão de sintaxe ou de preferência temática. É novo porque mudou a mentalidade. Ninguém estava acostumado à autoria feminina. J. K. Rowling assinava com iniciais para esconder a sua identidade. Voltou atrás, porque já estava falando para uma geração para quem essas coisas não têm mais importância, espero. (LUNARDI, 2012).

É preciso notar, conforme afirma Adriana Lunardi, que houve, consideravelmente, um aumento de escritoras na literatura de autoria feminina nos últimos tempos. Isso proporcionou a mudança na mentalidade das pessoas, que passaram a valorizar essa escrita na sociedade pós-moderna. Para a pesquisadora Lia Zanotta Machado, em “Estudos de gênero: para além do jogo entre intelectuais e feministas” (1997), os “grupos de pesquisadoras(es), enquanto grupos e indivíduos, se reconhecem e se auto-reconhecem em posições diferentes quanto ao grau de importância da identidade de feministas ou de pesquisadoras” (MACHADO, 1997, p. 95). Com relação a esses grupos de estudos institucionais, Lia Zanotta Machado observa que:

As histórias se diferenciam segundo contextos nacionais e regionais, mas de modo geral, hoje, os movimentos feministas dos anos setenta e ao final dos anos oitenta perderam em parte a sua dinâmica enquanto “movimento social”, mas se constituíram no grande elemento forjador da emergência do “campo intelectual de estudos de gênero, relações sociais de sexo ou de estudos de mulheres” com graus diferentes de legitimação e institucionalização disciplinar e interdisciplinar. (MACHADO, 1997, p. 95).

A descrição da autora nos revela que houve uma diminuição na busca pelas conquistas sociais por parte das feministas nos anos 70; em contrapartida, ascenderam socialmente os estudos relacionados ao gênero nas instituições, no final dos anos 80. Portanto, podemos compreender que o crescente número de trabalhos relacionados aos estudos de gênero ganha destaque nas áreas da epistemologia, em diferentes disciplinas. Contudo, nota-se que pode ter ocorrido certo esgotamento das interrogações desse grupo de militantes, o que afetou o brilho do feminismo como “movimento social”, levando-nos a crer que houve uma nova abertura relacionada à busca das conquistas sociais no final das últimas décadas do século XX, conforme Lia Zanotta Machado (1997) aponta:

[...] entendo que este “campo intelectual” ou “comunidade de argumentação” se institui pelo reconhecimento de uma dupla dívida: a dívida em relação aos saberes disciplinares, porque se “instalaram” nas instituições universitárias e de pesquisa; e a dívida em relação ao feminismo, por forjar a abertura de novas formas de interrogar e de priorizar esta temática. Concordo com Lagrave ao apontar a tensão entre militância e pesquisa científica presente neste campo. Discordo da caracterização desta tensão *ex-ante*, quanto um definidor de seu destino. Há tensão, mas num campo que se reconhece em face a uma dupla “dívida”. (MACHADO, 1997, p. 96).

Para entendimento do excerto, devemos levar em conta que existe uma espécie de dívida por parte dos saberes científicos em consonância com o feminismo, uma dívida de gratidão, algo recíproco. No entanto, Lia Zanotta Machado declara, com base em Bourdieu (1990), que a novidade desse campo não é a sua temática, mas uma “perspectiva de análise” que se pensa devedora de uma crítica feminista, mas também devedora dos mesmos saberes, com eles, estabelecendo uma interlocução crítica (MACHADO, 1997, p. 97).

Com relação à crítica e aos estudos literários, Adriana Lunardi pontua, em entrevista ao *Rascunho* (2012), que os estudos de literatura contemporânea nas universidades passam por um processo de discordância, “contudo, quanto aos nomes que estão produzindo a chamada literatura da nossa época. Há atualmente uma tensão entre a crítica e a produção literária, o que me parece um sinal de que, mesmo em agonia, algo se move” (LUNARDI, 2012). Parece evidente que, em torno desses grupos de estudos da crítica e da produção literária, dificilmente haverá um consenso que

acarretará em mudanças que venham modificar os paradigmas existentes nas universidades.

No próximo capítulo, dedicado à mulher escritora, contemplaremos a questão da autoria feminina no contexto social pós-moderno. Percebe-se que, conforme citamos no Capítulo 1, a mulher escritora vem conquistando cada vez mais a sua visibilidade no campo social; aliás, basta salientar que, consideravelmente, a presença da mulher na literatura modificou profundamente as relações de desigualdade de gênero na pós-modernidade. Destacaremos, no próximo capítulo, a linguagem como um fator primordial, que promoveu a representação da mulher tanto na esfera pública como na esfera privada da sociedade pós-industrial. Observaremos ainda um entrelaçamento das relações histórico-ficcionais na obra *Vésperas*, sem perder de vista a literatura de autoria feminina e o tema da morte, que perpassa a obra de Adriana Lunardi.

## **Capítulo 2**

# **REPRESENTAÇÃO DA MULHER ESCRITORA**

É fatal ser um homem ou mulher pura e simplesmente:  
deve-se ser uma mulher masculinamente,  
ou um homem femininamente.  
(Virginia Woolf)

No que diz respeito à representação da mulher escritora nas obras ficcionais, caberia, como ponto de partida, citar as contribuições apontadas por Susana Bornéo Funck, em seu texto “O jogo das representações” (2003), no qual a autora trata da representação do feminino nas obras da canadense Margaret Atwood; da inglesa Angela Carter; e da brasileira Marina Colasanti. Segundo Susana Bornéo Funck:

A representação da mulher [...], especialmente no que diz respeito a seu corpo e sua sexualidade, sempre foi uma preocupação da crítica literária feminista. Já em 1929, Virginia Woolf se surpreendia com a imensa quantidade de livros, escritos por homens, sobre a mulher. Em 1974, Simone de Beauvoir questionava as obras de Montherlant, Lawrence, Breton, e Stendhal quanto aos mitos e fantasias sobre os quais suas personagens femininas eram construídas. E, em 1970, o estudo fundador da crítica feminista contemporânea – *A Política sexual*, de Kate Millett – criticava as concepções de sexualidade que informam a ficção de Mailer, Henry Muller e Lawrence, na qual a prática sexual funciona como metáfora de dominação da mulher. (FUNCK, 2003, p. 475).

Através desse fragmento, podemos inferir que o corpo feminino é visto como uma preocupação dos estudos feministas. Esse corpo serviu como modelo de sedução e de erotismo para que o homem pudesse idealizar suas fantasias no corpo do texto literário. O corpo ainda possui, nesse sentido, uma conotação polissêmica, assumindo o epíteto do belo, do venerável que, muitas vezes, corrompido e seduzido, serve de inspiração para o olhar masculino. Essa inspiração é marcada pelo enigma da feminilidade, cujo corpo subalterno torna-se produto do pecado, da falta de pudor. Na verdade, pode ser convertido em objeto de cobiça; uma espécie de fetiche para as realizações das fantasias masculinas.

Affonso Romano de Sant’Anna, em *O canibalismo amoroso* (1993), escreve sobre a “história do desejo”, das fantasias eróticas do homem comum, dramatizadas no contexto poético. Segundo o autor, na sociedade conservadora, sobretudo a dos homens brancos, a mulher branca possuía um elemento de negociação social, que é o dote, além de possuir atributos que serviam para circunscrevê-la no espaço do ócio, e não do negócio. Em contrapartida, pontua que a mulher de cor, em nossa sociedade, tinha como

dote o próprio corpo, moeda de ascensão social. Nessa perspectiva, o autor coloca em evidência as marcas do poder erótico masculino, certificando-nos: “nas práticas sociais, quando se estabelece que o *endeusamento* da mulata nas avenidas do carnaval, nos espetáculos é um coroamento compensatório e limitado, porque o homem/senhor delimita o espaço em que ela pode ser senhora em vez de escrava” (SANT’ANNA, 1993, p. 36).

Affonso Romano de Sant’Anna, na verdade, analisa um texto poético cuja ideologia exercita o jogo da sedução e o poder erótico masculino, que se faz passar como discurso feminino, representado por vozes de mulher negra e escrava. Em seus comentários, o autor chama a nossa atenção para as questões da ideologia religiosa, salientando o corpo como elemento de cobiça – análise que pode ser aplicada a alguns contos de *Vésperas*.

Uma das temáticas abordada por Adriana Lunardi é a representação do jogo que engendra o aprisionamento dos corpos das mulheres escritoras, os quais, por sua vez, podem estar impregnados de significações. Eles são depreciados à condição de diversas doenças, de obesidade, de erotismo e de velhice. Tal fato é notado com maior frequência nos contos “Ana C.”, “Dottie” e “Kass”. O corpo, em “Ana C.”, está “estacionado há meses”, preso em uma maca por um cinto de segurança que a impede de se mover:

Tento erguer-me da maca para pedir a ele que me acompanhe, que faça meu *kaadish*, mas os enfermeiros me impedem, afivelando-me com um cinto de segurança tão longo que daria para abraçar duas vezes meu corpo. Esse mesmo corpo que outrora, e aqui a palavra nunca me pareceu tão justa, bronzeou-se nas dunas brancas de Ipanema, dançou até o amanhecer e abraçou todos os homens que o quiseram, embora nem todos os que quis. (LUNARDI, 2002, p. 43).

O aprisionamento do corpo pela morte é observado na maioria dos contos lunardianos, mas é pertinente pontuar que o corpo é massacrado pelas mazelas que assolam a vida das personagens; o corpo doente vai definhando e se murcha. Philippe Ariès, em sua obra *Sobre a história da morte no Ocidente: desde a Idade Média* (1989), aponta, em suas pesquisas que duraram mais de uma década, a importância da atitude perante a morte, nas culturas cristãs ocidentais, e os costumes funerários contemporâneos. A morte era considerada, conforme o autor, na Idade Média, como

“familiar” ou “domesticada”. Para Airès, citando P. Nesson (1383-1442), o horror da morte física e da decomposição é um tema familiar e “não está reservado à decomposição *post mortem*, está *intra vitam*, na doença, na velhice” (ARIÈS, 1989, p. 37) do paciente, levando o indivíduo ao isolamento; assim como afirma o narrador do conto “Ana C”: “Quero falar, ensaio algumas frases que ficam grudadas no céu ressecado da boca. Há tanta coisa a ser dita e estou encarcerado em minha própria língua. Ana se aproxima, debruça-se sobre a maca e encosta o ouvido em minha testa” (LUNARDI, 2002, p. 49), em um gesto de carinho.

Observamos, em “Dottie”, que a velhice do corpo é uma temática recorrente. Pode-se notar que Adriana Lunardi, além desse tema, evidencia no conto a questão da obesidade, uma problemática que envolve o corpo na pós-modernidade:

A massa volumosa, mal coberta por uma camisola sem cor, senta-se à borda do leito, resignada como um leão marinho que encontra um banco de areia onde devia haver apenas água. Tudo nela é peso e forma desfeita. A cabeça pendida recorda a existência de um pescoço, que se avolumou e uniu-se ao queixo formando a papada que desmorona em direção ao peito. Nos seios, nas coxas, nos braços, a mesma falência. A pele desprende-se da carne, como se nunca tivesse existido intimidade entre elas; abandonaram-se, por assim dizer, feito amantes cansadas de apoiar e zelar pelo interesse mútuo. (LUNARDI, 2002, p. 24).

No fragmento acima, nota-se que o corpo é deformado violentamente pelo excesso de peso, e também é caejado pela falência física causada por fatores psicossomáticos que envolvem a personagem no decorrer da história, como, por exemplo, a solidão, o abandono e o alcoolismo. Tais fatores, relacionados à compulsividade e aos problemas de saúde, como o reumatismo e o sedentarismo, levaram-na a uma espécie de obesidade mórbida.

A fragilidade do corpo é marcada em “Kass” pela doença trágica da tuberculose. O corpo já doente, cuja “tosse iria conduzir de agora em diante. [...] É preciso despertar o sono da alma. [...] – O controle da mente é essencial para que os suplícios do corpo sejam dominados” (LUNARDI, 2002, p. 80). Mas se percebe que a súplica do corpo, todavia, não condiz com a realidade da alma, que já agoniza pela dor da morte. Ela percebe o coração “a galopar naqueles dias. Só bem mais tarde conheceria o tropel incendiado da pleura, as membranas iradas bombardeiam veneno para os

pulmões. [...] Depois disso, só o renascimento poderia me salvar” (LUNARDI, 2002, p. 83-84) das dores que agonizam o corpo e que enfraquecem a alma.

A trajetória da personagem Kass, em *Vésperas*, é marcada por uma situação traumática; com uma doença incurável, ela parte para lugares desconhecidos em busca da cura, mas:

O diagnóstico fora claro desde a primeira vez. Diante do lenço maculado, Kass enxergou sua biografia tingir-se da cor de uma romã amadurecida que se rompe em meio a dentadas. Ela havia conseguido tão pouco e já teria de economizar, proteger-se de chuva e sol, das umidades e fumaças, em troca de um arrazoado de intenções, todas delirantes demais para serem atendidas. Teria de mudar de país – ave migratória em busca de lugares quentes –, entregar o peito a estetoscópio de todos os idiomas e ouvir sempre o mesmo estertor antecipado. Nenhuma sílaba quanto à cura. (LUNARDI, 2002, p. 80).

Percebe-se que a personagem Kass encontra-se bastante debilitada, mas não desiste de procurar um tratamento, mesmo sabendo que jamais o encontraria. Ela sai em uma busca obstinada pela cura; expõe o corpo doente a condições climáticas adversas; parecia que era coisa do destino cruzar os mares em busca de um lugar ao sol para recomeçar uma vida nova que somente seria possível no plano da imaginação lunardiana.

Na ficção literária de Adriana Lunardi, o corpo é visto como um fragmento aprisionado pela condição humana do sujeito. Um sujeito fragilizado, desiludido, doente e angustiado pelas mazelas da contemporaneidade. O corpo é também o reflexo do erotismo, do silêncio e da metáfora do subalterno, que sofre várias formas de violência; além disso, ele pode ainda ser representado por um protótipo no qual se inscrevem as personagens escritoras, sendo, portanto, “matéria-prima da palavra”.

Judith Butler, em *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), enfatiza a problemática da identidade natural do sujeito feminino levando em consideração as questões sociais relacionadas ao gênero, ao corpo e à sexualidade. A autora aponta que:

Em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada. Mas *política* e *representação* são termos polêmicos. Por um lado,

a *representação* serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. (BUTLER, 2010, p. 18).

Com base nas reflexões de Judith Butler, pode-se afirmar que a linguagem promove a representação e a visibilidade política das mulheres na esfera pública da pós-modernidade. Isso seria, portanto, uma maneira de instaurar uma nova ordem na hierarquia social. Em contrapartida, a autora pontua que a linguagem é um ponto crucial que poderia (des)construir a problemática que envolve o sujeito nas questões de gênero.

Levando-se em consideração a problemática da linguagem da mulher escritora, é possível perceber, segundo Andrea Nye (2010, citando Derrida), que o enfoque da linguagem evitaria qualquer expectativa ingênua feminista de que a inclusão simbólica das mulheres pudesse oportunizar mudança “significativa ou que a reforma legal da linguagem pudesse assegurar” uma reforma social (NYE, 2010, p. 225). Na concepção da autora, a escrita feminina não faria campanha para suprimir o que está enraizado pelas construções sociais, mas perturbaria as estruturas sintáticas e semânticas criadoras dessas construções. Percebemos, por exemplo, que muitas das mulheres escritoras da obra *Vésperas*, nascidas nos séculos XIX e XX, incomodaram, de certa maneira, esse sistema, porque a linguagem não era fruto de uma cultura feminina, e sim masculina. Mas, por outro lado, acreditamos que as mulheres escritoras dessa época foram vítimas do preconceito da reforma social e de toda estrutura detentora da linguagem.

Andrea Nye (2010) menciona que essas práticas feministas estão mais bem exemplificadas na obra de duas escritoras francesas influenciadas por Derrida: Luce Irigaray e Hélène Cixou. Nas obras dessas escritoras, a escrita seria o contrário da fala; na verdade, a escrita seria o lugar privilegiado para o confronto e para a descoberta feminista.

Nesse contexto, Andrea Nye (2010) assinala que, ainda de acordo com Derrida, a fala seria como uma hipótese da verdade fálica; já a escrita, uma pretensão da verdade que “sempre foi secundária, baseada na alegação de representar uma voz autopresente” (NYE, 2010, p. 225). Falar e escrever são formas diferentes de se comunicar, e cada uma possui um valor específico, um princípio básico. Com relação à escrita, podemos

inferir que pode ser registrada e conservada; já a palavra falada<sup>8</sup>, por outro lado, não possui nenhuma sustentação gráfica, podendo, portanto, perder-se no tempo.

Observamos que a linguagem literária parece estar representada em um espaço dimensional de interlocução ficcional, no qual é possível tecer considerações ou fazer questionamentos sobre a representação da mulher escritora, a qual vivencia suas experiências estéticas nos caminhos dos gêneros. Mas, pensando no discurso da universalidade multifacetada falocêntrica masculina, é possível perceber que a mulher foi impossibilitada de ocupar um lugar visível no campo social e de alargar os horizontes que a levariam a se circunscrever nas ideologias emancipacionistas na esfera social. Notamos que essas ideologias masculinas são formas anacrônicas impostas pelo contexto universal, e que vêm sendo modificadas na pós-modernidade.

Nas palavras de Charles Higounet, em *História concisa da escrita* (2003), a escrita, mesmo “emudecendo a palavra, [...] não apenas a guarda, ela realiza o pensamento que até então permanece em estado de possibilidade” (HIGOUNET, 2003, p. 9). Nesse sentido, portanto, percebe-se que a escrita é uma possibilidade que motiva a mulher a consolidar o seu discurso feminino, até então entrelaçado pelo sistema de poder que funcionou como uma “taramela” patriarcal, privando e silenciando a mulher das reflexões educacionais, fator primordial para a inserção feminina na arte da escrita. Escrita esta que concedeu à mulher a arte da palavra, por meio de uma escrita de autoria feminina que se contempla pelos limites do corpo ou pela transcendência da alma. O importante é que as mulheres alcançaram visibilidade no campo literário; desafogaram suas dores nos caminhos dos subterfúgios, pelos quais se constroem os murmúrios metafóricos da linguagem.

## 2.1 A mulher escritora na atualidade

É na arte da escrita que se inserem Adriana Lunardi e suas personagens escritoras de *Vésperas*. A autora narra os últimos momentos das vidas de mulheres escritoras que são surpreendidas, às vésperas da morte, pela celebração das suas

---

<sup>8</sup> Com o recurso da fonografia, técnica de reprodução e de gravação sonora, os sons podem ser registrados por meio de letras, uma representação gráfica das vibrações dos corpos sonoros.

imortalidades. Essas personagens retornam à superfície do texto lunardiano, criando lacunas para se materializarem e para embarcarem em outro texto, no qual é possível perceber a representação dessas mulheres escritoras. Marlise Vaz Brid, em “Intervalo sentido: acerca de *Vésperas*, de Adriana Lunardi” (2009), assegura que:

[...] mais que uma antologia ou reunião de contos de uma mesma autora, as *Vésperas* de Adriana Lunardi constituem-se num projeto muito bem arquitetado em que cada uma das partes, ou seja, cada conto conjuga-se aos demais como parte de um diálogo possível: as mulheres que dele participam oferecem, para compô-lo, a sua voz silenciosa à beira do momento de seu desaparecimento definitivo. Entretanto, como que por um milagre, a soma dos silêncios se transmuta em voz, perfeitamente audível, absolutamente necessária. (BRID, 2009, p. 118).

Nos contos de Adriana Lunardi, as vozes das personagens escritoras foram projetadas para ecoarem em um possível espaço simbólico, no qual elas pudessem dialogar com o contexto histórico, enfocando, ao mesmo tempo, a trajetória da mulher escritora nas artes literárias. Essas vozes enunciaram o silêncio absoluto das escritoras que, compartilhadas com outras vozes femininas, buscaram uma representação sobre o labor da escritura de autoria feminina na literatura. Aqui, pretende-se abordar dois pontos importantes, que foram possíveis de perceber em *Vésperas*: a biografia das mulheres escritoras, que dialogam com o contexto histórico, e a ficção de Adriana Lunardi, envolvendo as mulheres escritoras.

Para isso, recorreremos aos apontamentos de Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Nesta obra, a autora trata das questões relacionadas às teorias do feminismo, à escrita da história e à metaficção historiográfica como paradigma da pós-modernidade entre a arte e a teoria, entre a ficção e a história. De acordo com Linda Hutcheon, a história e a literatura, antes do advento da “história científica”, eram consideradas ramos da mesma árvore (HUTCHEON, 1991, p. 141).

A metaficção historiográfica faz-se presente em *Vésperas* por meio de uma relação dialógica intertextual da vida biografada das mulheres escritoras para a vida ficcionalizada. Esse diálogo só foi possível, na obra, graças à interferência da autora, que se apropriou das histórias reais dessas mulheres para recontá-las em um espaço literário. Isso é observado a partir do resgate dos nomes, dos apelidos, das obras e, coincidentemente, dos fatos verossímeis presentes em cada um dos contos ficcionalizados. Os suicídios, as doenças, a solidão e o abandono são dramas retratados

nas obras, pelos quais passaram também essas mulheres, de certa maneira, na vida real. Conforme Adriana Dalla Vecchia e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, que estudam, em *Vésperas*, a memória, a intertextualidade, a metaficção historiográfica e o pós-modernismo, em Adriana Lunardi:

Os lugares de memória, no caso o resgate do nome das escritoras e consequentemente da sua obra, funcionam como indicadores empíricos da memória coletiva, pois é dentro desta que os dados são coletados, mesmo que ela esteja resguardada em livros, páginas da internet, ou faça parte do conhecimento geral dos leitores. Dessa forma, percebemos que o processo de Lunardi não parte somente da sua memória, mas do que é de conhecimento geral sobre cada escritora. (LUNARDI, s.d.).

Adriana Lunardi, em sua ficção, além dos dados coletados sobre as personagens, faz uma espécie de colagem intertextual, apontando para uma nova bordadura literária, tecida pelo viés da metaficção historiográfica que “não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (HUTCHEON, 1991, p. 198) que envolveram o contexto real, e não o real, na escritura de *Vésperas*. Adriana Vecchia e Níncia Teixeira apontam que, em *Vésperas*, cada uma das “personagens históricas é transformada em personagem de uma das narrativas que constituem o que os pós-modernistas têm chamado de uma obra historiográfica ou metaficção historiográfica, ou seja, parte do real em direção à ficção, desconstruindo o limiar entre biografia e ficção” (LUNARDI, s.d.).

A metaficção historiográfica pulsa nas entrelinhas dos contos, dialogando com os elementos que antecedem as vésperas da morte, como, por exemplo, a pedra que se aninhou no ventre de Virginia, as cartas de despedidas e a vela que precisava ser apagada antes que ela saísse. Além do reconhecimento da profissão de escritora, Ginny afirma:

Reconheço a dificuldade que enfrentara para encontrar cada palavra e dar ao texto o tom justo que o assunto merece. Tivera de fugir ao 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 enunciar sua despedida. (LUNARDI, 2002, p. 12).

Nessa passagem, somos levados a refletir sobre a escrita que se projeta no signo vida/morte. Nesse jogo metafórico, notamos vários pontos de partida e de chegada; de começo e de fim; uma fronteira pela qual a escritora se movimenta para enunciar a sua despedida do palimpsesto lunardiano. É oportuno salientar que, por essas e por outras fronteiras, são engendrados outros textos literários, que se cruzam multiplicando suas vozes plurais para ecoarem em outros labirintos literários, como, por exemplo, no romance *As horas*, de Michael Cunningham (1999), cuja cena inaugural é o suicídio da escritora Virginia Woolf, no rio Ouse.

Adriana Lunardi, ao cruzar as informações da vida das mulheres escritoras biografadas, compartilha do jogo da metaficção historiográfica, procurando “desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (HUTCHEON, 1991, p. 145). Observa-se que, através das histórias das mulheres escritoras, a autora passa a enfatizar, sistematicamente, características físicas e traumáticas delas e por elas sofridas. Na história “Dottie”, nota-se que a personagem:

Amolecida pelo álcool, Dottie reconhece a noção de que pode suportar o ultrajante mundo mais uma vez. Um ricto eleva a carne flácida dos lábios, que deixam entrever uma fila falhada de maus dentes. Suas pupilas, finalmente acesas, começam a esquadrihar cada objeto do quarto, retomando aos poucos a familiaridade com eles, para depois pulsarem solertes diante da imagem do cão. (LUNARDI, 2002, p. 32-33).

O alcoolismo é uma forma encontrada pela personagem para suportar a relação tensa com a vida. O vício do álcool, além de preencher o vazio da solidão, funciona como um anestésico que asfixia a dor e o abandono vivido por ela. Dir-se-ia que uma das principais características que marcaram profundamente a maioria das histórias das mulheres artistas lunardianas foi a luta da história individual, em *prol* de uma história coletiva. Muitas delas sofreram o peso do preconceito por serem mulheres e também escritoras, como é o caso de Virginia Woolf, que afirma, em *Um teto todo seu*: “[...] eu já estava na porta de entrada da própria biblioteca. [...] Devo tê-la aberto, um cavalheiro, [...] fez-me sinais para que sáísse, porque as damas só eram admitidas [...] acompanhadas por um *Fellow* da faculdade ou providas de uma carta de apresentação” (WOOLF, s.d., p. 10). Mas, a indiferença e o preconceito com relação às mulheres não

foram suficientes para impedir que elas alcançassem visibilidade na sociedade a partir da história do feminismo.

Em “Clarice”, Adriana Lunardi atenta para o renascimento, uma espécie de continuidade à vida, o qual a personagem Clarice vai dar à escritora Clarice Lispector. Segundo Deise Bastos da Costa:

[...] Lunardi privilegia não o momento da morte de uma artista, mas o momento em que se dá o nascimento de uma nova escritora, comprometida em dar continuidade à estirpe clariceana. Em “Clarice”, o re/nascimento da mulher-artista aparece associado à ideia de continuidade, o que implica a criação/fabulação de uma genealogia literária, a partir da qual a protagonista e também narradora do conto se reconhece enquanto a sucessora de Clarice Lispector. (COSTA, 2011, p. 24).

A narradora Clarice, uma menina de dezessete anos, aproxima-se de Clarice Lispector (1920-1977) para dar continuidade à “genealogia literária” da escritora. A protagonista manifesta o desejo de conhecer o cemitério no qual a autora foi sepultada. Afirma a menina: estou “diante do túmulo de Clarice Lispector e essa é a minha história. Tinha ido até ali para vivê-la, para fazer-me do que gosto, ceder à mínima manifestação do meu ser difícil, áspero, desesperado. Sobretudo tinha ido ali para me filiar” (LUNARDI, 2002, p. 77). A narradora escolhe o cemitério como o lugar de encontro das duas personagens: a ficcional e a biográfica. Para Philippe Ariès (1989):

Vai-se então visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um familiar ou a uma casa própria, cheia de recordações. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade, estranha ao dealbar do cristianismo. Desde o fim do séc. XVIII, mas ainda pelo séc. XIX e séc. XX franceses, anticlericais e agnósticos, os descrentes serão os visitantes mais assíduos dos túmulos dos parentes. [...] Aqueles que não vão à igreja vão sempre ao cemitério, onde ganharam o hábito de pôr flores nas campas. E aí se recolhem, isto é, evocam o morto e cultivam a sua recordação. (ARIÈS, 1989, p. 50).

A recordação é cultivada entre a personagem e a escritora por meio de uma pedra. Ao invés de flores, a personagem Clarice deposita no túmulo da escritora uma pedra, que serve para selar a amizade da personagem com a autora e, metaforicamente, representa as recordações e a imortalidade de Clarice Lispector. A personagem se encarrega de selar o laço de amizade em um ambiente fúnebre; lugar de vida, mas, sobretudo, de morte, que também poderia ser denominado de um *entre-lugar*, pelo qual

se entrelaçam a subjetividade histórica e a ficcional em um plano imaginário. Por isso, Clarice afirmava:

Uma coisa fundamental. Ela era alguém que me olhava nos olhos, e nesse olhar estava o segredo que compartilhávamos. Um segredo que só existe pela cumplicidade de sabê-lo, como todos os segredos de família. Afastava de mim o temor de enlouquecer só porque aquilo que eu sentia ainda não tinha nome. (LUNARDI, 2002, p. 76).

Percebe-se que, em “Clarice”, diferentemente dos contos sobre as demais escritoras, a morte é palco de uma simbologia que a entrelaça com a vida no plano metafórico da (i)mortalidade. Relação estabelecida entre escritora e personagem, ou seja, uma relação de cumplicidade e de segredo que alcança o além-túmulo; uma relação familiar afetiva criada pelos laços do plano artístico e do plano existencial. Para Adenize Franco (2006): “Deve-se elucidar que não se trata de contos biográficos fundamentalmente, mas uma apropriação do real para ficcionalizá-lo, de forma que a linha entre o verdadeiro e o imaginário mostra-se bastante tênue” (FRANCO, 2006, p. 98). Uma linha que tece os limites entre duas escritoras: Lunardi e Clarice Lispector; e, entre elas, a personagem Clarice. Na verdade, “há, finalmente, coisas para as quais [...] não tem um nome. Mas pode estar perto, muito perto, de conhecer a ordem dos corações selvagens” (LUNARDI, 2002, p. 78). Percebe-se, no excerto, a referência feita sobre a obra de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1980). O narrador lunardiano faz isso porque desejaria pontilhar em seus contos os traços biográficos existentes em Clarice, embora afirme que:

Não, não era filha, sobrinha, prima. Nenhum laço de genealogia me atava a ela, mas a que família eu podia afirmar pertencer? Não tivera um pai até hoje e, simples quando ele aparece, é minha mãe que parte: um arranjo simples demais para a instituição familiar; ofende as leis mais elementares que a regulam. (LUNARDI, 2002, p. 76).

Quando trata de formar uma espécie de genealogia da família principal na narrativa e, através dela, de Clarice estabelecer relações intersubjetivas com outra família, a narradora não afasta a possibilidade de as personagens se encontrarem. Pelo contrário, estabelece uma relação entre elas, de modo que a realidade e a ficção se misturem, fazendo-nos crer na presença do verossímil na obra, quando a personagem Clarice diz: “sim, poderia afirmar, gritar ao coveiro que Clarice me era mais familiar do

que qualquer outro ser no mundo” (LUNARDI, 2002, p. 76). Embora na visão veiculada pela narradora, que procura reduzir o caráter genérico das definições, afirmando não ter, a menina, nenhum parentesco ou laço genealógico com Clarice Lispector. Na verdade, o narrador retira de uma história informações que completam outra história. Para Deise Bastos da Costa (2010), é mais uma brincadeira da autora de *Vésperas*, tematizando a influência clariciana nos contos; é algo lunardiano e clariciano, que culmina numa grande afinidade. Isso chama a atenção porque, no conto, o nome de uma se sobrepõe ao nome da outra, como numa espécie de intertextualidade na qual a imaginação se forma no profundo imbricar de vozes. No entanto, é preciso deixar bem claro que a personagem Clarice é conivente com o jogo autoral porque atua no papel de cúmplice de Clarice Lispector; assume essa posição porque precisaria compartilhar o segredo entre elas, um segredo sustentado pelos labirintos da morte:

Volto devagar à rua principal. Dobro a esquina indicada e meus olhos avançam sobre o mármore que se ergue da terra como pombo de peito estufado, um pombo cubista. Na lápide, as letras foram pintadas à mão sobre o molde talhado em pedra. Na linha superior, o nome em hebraico e a estrela de David. Uma única data, 9-12-77, sepultada para sempre o mistério do ano de seu nascimento. (LUNARDI, 2002, p. 77).

O olhar lunardiano dialoga com o signo da morte, mas é preciso lembrar que a presença da arte e do ser artista está concretizada e lapidada na própria nuance do texto. São possibilidades reveladas através dos segredos daquilo que foi narrado. Sendo assim, não devemos descartar os limites que perpassam a história e a ficção, porque, entre esses limites, está condicionada uma linha que engendra as *Vésperas* de uma história ficcional.

## **2.2 As *Vésperas* de uma história ficcional**

Podemos dizer que, na obra *Vésperas*, Adriana Lunardi transformou a vida das personalidades históricas dos séculos XIX e XX em matéria ficcionalizada. Para tanto, no final do livro (na parte “Sobre as personagens”), a autora faz uma espécie de minibiografia dessas mulheres, citando a profissão, o modo como morreram, suas principais obras e os apelidos das autoras protagonistas. Além desses aspectos, a autora

procurou inovar os fatos históricos, dando uma nova roupagem a essas biografias em seus contos, entrelaçando informações da vivência social dessas escritoras, possibilitando, de certa maneira, uma abertura para as reflexões sobre o discurso de uma biografia ficcionalizada.

No trajeto desta pesquisa, faremos uma síntese da obra, visando a um melhor entendimento dos contos. Passaremos também pelos caminhos mais representativos dos estudos de gênero, levando em consideração as questões ligadas à representação da mulher escritora, para que o leitor possa ter a oportunidade de conhecer melhor a escritura analítica deste trabalho. É necessário salientar ainda que o motivo que nos levou a realizar esta pesquisa na área de gênero está relacionado a uma inquietação tomada por certa inconformidade do papel que a mulher exerceu na historiografia social. Ela, que foi rejeitada como escritora, teve, na verdade, o seu nome apagado, pois não era prudente que a mulher se enveredasse pelos caminhos de uma história que o homem escreveu. Portanto, percorrer os meandros vividos pelas mulheres escritoras e saber da sua busca incansável pelo reconhecimento não só do papel de escritora, mas também da conquista do seu espaço na sociedade e da conquista de outras profissões, já justificam esta pesquisa.

A obra se inicia com o conto de nome “Ginny”, apelido de infância de Virginia Wolf (1882-1941). Nesse conto, o narrador relata o suicídio da escritora Virginia, no rio Ouse. Ele descreve a cena antes da morte de Virginia, em uma linguagem detalhada, escrita com bastante cautela, sem pressa e sem rodeios, dando-nos a impressão de certa candura. Um tom gotejado de saudade marca os passos da protagonista que, ao sair, despede-se da casa e dos objetos; para a irmã e para o marido, deixa cartas de despedida. O narrador, diante dos acontecimentos, relata as visões reminiscentes da personagem, conduzindo-a ao último prelúdio de sua vida. Talvez seja esse um recurso estilístico utilizado pelo narrador/autor, que criou uma espécie de elo entre personagens/autor/narrador para disfarçar o papel trágico de morte na escritura do texto. Mas esse elo parece também ser mantido com a pedra que a personagem Virginia carrega no bolso antes da sua morte; seria uma espécie de ritual da morte ou uma forma de martírio para elevar a alma a Deus. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em o *Dicionário de Símbolos* (1997), a pedra possui uma relação estreita com a alma: “segundo a lenda de Prometeu, procriador do gênero humano, as pedras conservam um

odor humano. **A pedra e o homem** apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus” (CHEVALIER; GHEERBRAND, 1997, p. 696).

No conto “Clarice”, nota-se também uma relação com a pedra. Uma adolescente de dezessete anos, com a mãe doente, prestes a morrer, vê-se na condição de ir morar com o pai, na cidade do Rio de Janeiro. Ela deseja conhecer o túmulo de Clarice Lispector, no cemitério do Caju, e certifica-se de que a pedra que irá depositar sobre o túmulo da escritora está em seu bolso. A pedra representa uma espécie de ritual simbólico entre a escritora e a personagem; na verdade, dir-se-ia que a pedra representa um pacto entre as duas para que o legado da escritora pudesse ser perpetuado, pois, para a personagem, “Clarice me era mais familiar do que qualquer outro ser no mundo” (LUNARDI, 2002. p. 76).

Podemos inferir que entre as duas personagens escritoras existem dois elementos de grande importância: a morte e a pedra. Aliás, a morte aponta para uma temática que enuncia o vazio da linguagem, por ser uma morte que restringe o aspecto físico e biográfico, enunciando a passagem de dois mundos: do físico para o mundo simbólico. Nesse sentido, recorro-me a Jean Chevalier (1997), que afirma ser a morte liberadora das penas e das preocupações, que abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira: *mors janua vitae*, ou seja, a morte, porta da vida (CHEVALIER; CHEERBRANT 1997, p. 622). Já a pedra possui significado diferente nos contos. Em “Gynni”, representa a dor e o sofrimento, mas também o recomeço de um fim; em “Clarice”, a pedra simboliza a união da personagem com a escritora, uma espécie de perpetuação.

Outra personagem que julgamos importante na obra de Adriana Lunardi é a brasileira Ana Cristina Cesar, ou “Ana C.”. Neste conto, o narrador, um senhor de cinquenta anos de idade, com um vírus letal, a caminho de um leito hospitalar, entre a vida e a morte, narra o seu encontro com o fantasma de “Ana C.”, com quem segue pelos corredores do hospital, contemplando os últimos instantes da sua vida. Para Lélia Almeida, em “Linhagem e Ancestralidade na literatura de autoria feminina” (2004), o narrador do conto é o escritor Caio Fernando Abreu, amigo da escritora “Ana Cristina César que, em um relato emocionante, vem buscar seu companheiro de muitas jornadas,

em seus momentos derradeiros, numa explícita homenagem de Lunardi, aqui, aos dois escritores, ambos importantes no seu cânone pessoal” (ALMEIDA, 2004).

Na história “Vitória”, ou seja, sobre Sylvia Platt, o narrador, um senhor sexagenário, solitário, casado e sem filhos, a caminho do trabalho, lê no jornal a notícia sobre a morte trágica da poetisa e romancista Sylvia Platt, que se suicidou, deixando dois filhos pequenos. A notícia da morte da escritora chama a atenção do narrador pelo fato de sua esposa se chamar Sylvia, e também por desencadear, em sua vida, momentos de reflexão, pois os “anos passaram e o silêncio indecifrado nos alcançou com rugas no rosto e com o peso irremovível que o tempo deposita nos ossos” (LUNARDI, 2002, 96).

No conto denominado “Dottie” ou “Dorothy”, a personagem é uma mulher idosa de “humor volátil”, uma senhora de 74 anos que vive solitária em um apartamento, em companhia de um cão poodle, de nome Troy. A protagonista vivencia um mundo conflituoso marcado pelas lembranças dos ex-maridos, além de ser amargamente afetada por problemas de saúde, solidão, alcoolismo e obesidade. Em um espaço mórbido e decadente, um “cenário de desilusão”, a protagonista, enfadada, confusa e desiludida da vida, parece irremediavelmente condenada aos temores da morte. Mas, antes que o ritual da morte se concretizasse, ela se veste, com *glamour*, de “pedrarias caleidoscópicas”, para disfarçar os aspectos rebeldes da sua aparência.

Em “Sonhadora”, a protagonista, depois de ser abandonada por um jovem poeta, é obrigada a se casar por imposição da família. Inconformada com o casamento nos moldes das convenções patriarcais, passa a viver uma vida de reclusão e de melancolia. Diante desses percalços, resolve retratar em painéis a história da sua vida; então, passa a pintar, ao invés de escrever. Viúva, cega e bastante debilitada, a protagonista reproduz, através da memória, a tessitura da arte, pela qual o colorido transborda nas dimensões da casa, transformando-a em uma espécie de cenário ornamentado. Mas, para a pintora/escritora, ainda faltava pintar o último quadro, que seria um barco que a levaria em uma última viagem; no entanto, ela morre e o rabisco da pintura fica, juntamente com os sonhos, à deriva.

É interessante ressaltar que a personagem Dottie, assim como a personagem Júlia da Costa, é elevada à condição de prisioneiras dos seus próprios espaços. Na personagem Dottie, nota-se um espaço alienado, marcado pela presença/ausência da personagem, um ambiente praticamente vazio da capacidade individual, um universo de

reclusão e de decadência marcado pela desordem, pelo desespero, pelo fracasso da velhice e pela angústia afetiva que abalou a estrutura emocional da personagem, desencadeando o ódio e o ressentimento, tantas vezes sofrido pelo fiel companheiro Troy.

Já na personagem Júlia da Costa, o espaço é bastante alegre e colorido, apesar da solidão, da velhice e também da desilusão amorosa sofrida pela personagem. O espaço da casa é transformado em uma espécie de cenário, no qual a protagonista vivencia os sonhos, as fantasias e as lembranças. Para ela, o “primeiro painel, pendurado anos antes [...] entre papéis coloridos, fitas doiradas, bisnagas de tinta. Sobre a mesa, recortava pequenos pedaços de pano para forrir de cortina o imenso casarão que se erguia em meio a uma sebe de cerca viva” (LUNARDI, 2002, p. 107). Podemos compreender que, em certa altura da narrativa, toda a casa se transformava em um espaço cênico, cujos objetos do seu interior, como as cores, a textura e todo o mobiliário, principalmente as personagens, são peças fundamentais que compõem o enredo teatral do conto. Por outro lado, percebe-se que Adriana Lunardi também participa de todas as cenas; ela margeia a tela e se insere no contexto, enunciando a construção do cenário e manipulando as personagens dos contos como se fossem marionetes.

Em “Kass”, conto sobre Katharine Mansfield, a personagem, doente de tuberculose, viaja, percorrendo vários países em busca da cura. Bastante fragilizada, entrega-se à morte no dia em que o marido Bogey lhe faz uma visita. Camilla Damian Mizerkowski, em “A literatura crítica e confessional de Katherine Mansfield, na gênese do romance da Nova Zelândia” (2008), faz um levantamento da visão crítica da escritora sobre a arte e o fazer literário em seus escritos discursivos. Segundo a estudiosa, depois de Katharine Mansfield submeter-se a diversos tratamentos para a tuberculose, todos sem resultado, “muda-se para o Gurdief Institute, uma espécie de retiro religioso na França, onde morre em 23 de janeiro de 1923, aos 34 anos. A morte precoce interrompe uma grande obra que, desde seu início, se propôs a investigar o homem e sua relação com o outro e o mundo” (MIZERKOWSKI, 2008, p. 15). Camilla Damian Mizerkowski aponta ainda que:

É importante, portanto, examinar a biografia de Mansfield para entender o desenvolvimento de sua obra no que diz respeito à temática e à técnica narrativa. Profundamente comprometida com a arte e com seu papel no mundo, e empenhada na transformação da mente dos homens, Mansfield fez de sua carreira a sua própria vida, e da sua vida a grande temática de seus contos. (MIZERKOWSKI, 2008, p. 15).

A importância do estudo das biografias de mulheres escritoras para o entendimento de suas obras é algo bastante recorrente na literatura. Na narrativa de “Flapper”, por exemplo, apelido de Zelda Fitzgerald, a história se passa em um sanatório. A personagem Flapper, imobilizada em uma cama, vê-se incapaz de seguir adiante e reconhece que escolheu tarde demais ser escritora, bailarina e pintora; ela morre como uma borboleta batendo as asas em decorrência de um incêndio. Segundo Adriana Lunardi, a obra *Véspera* surgiu quando lia a biografia de Scott-Fitzgerald e deparou-se com a descrição da morte de Zelda: “Fui tomada pelo tema. Tinha de escrever sobre aquilo. Em seguida, dei-me conta que muitas de minhas autoras favoritas tinham tido um final de vida dramático, trágico em alguns casos. O livro estava pronto: bastava escrevê-lo” (LUNARDI, 2010).

É pertinente esclarecer que os contos da obra *Vésperas* encontram-se interligados por uma espécie de fio que conduz as personagens para um labirinto metafórico da linguagem ficcionalizada. Nesse labirinto, o fio interliga os elementos simbólicos, como as cartas, a poesia e a memória, que fazem parte do mundo da construção das personagens narradas. Na verdade, esse fio com o qual a autora alinhava o texto desdobra-se em vários outros, que sustentam o emaranhado de elementos que se desvencilham na narrativa, contribuindo para um jogo enigmático não somente de vida e morte, mas também conduzindo as escritoras ao caminho da metaficcionalidade.

A propósito dos elementos interligados estrategicamente, nota-se que a obra *Vésperas* aborda, na capa da primeira edição brasileira (em anexo), a imagem de uma mulher aparentando um ar calmo e sereno, enunciando uma leve brisa mansa que faz soprar em seu rosto a suavidade dos fios de cabelos. A cabeça levemente inclinada para baixo; na face, a ausência de luz encobre a direção do seu olhar. Nas mãos, uma espécie de prancheta para, talvez, registrar a imagem que se vê ao fundo. Se não fosse pelo contraste das cores branco e preto, diríamos que a imagem remete a uma natureza bucólica, que exalta a tranquilidade e a beleza da vida campestre.

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

A capa permite ainda observar que a imagem da mulher encontra-se de perfil, ligeiramente afastada do centro, seja por uma questão de melhor estética, seja para dar melhor visibilidade à paisagem. Uma paisagem com tonalidade cinza, sobressaindo-se as cores clara e escura. Segundo Adenize Franco, em “Às *Vésperas* do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi” (2006), que realiza um estudo sobre a literatura produzida por mulheres para melhor compreender as divergências entre gêneros, a capa da obra *Vésperas* apresenta um:

Fundo branco, imagem negra. Contrastes entre o claro e o escuro, a vida e a morte, o começo do fim. Semelhante a um fragmentário barroco [...] retrata uma mulher – num plano próximo – com um livro ou caderno em mãos, com o rosto encoberto pela sombra sem se poder visualizar a direção do seu olhar. Ao fundo – num plano distante – um campo. Mesmo com a face encoberta, essa mulher transmite uma certa angústia e por essa vaga impressão deduz-se que seu pensamento está longínquo. (FRANCO, 2006, p. 98).

Além desses aspectos, nota-se, na imagem, a forma curva, que dá a impressão de ultrapassar os limites da moldura e da imagem que margeiam a contracapa. Ao fundo, em recuo, uma claridade enuncia um plano difuso, transmitindo um vazio angustiante na infinitude natural. O contraste do preto e do branco ofusca a luz, sombreando a curva que margeia a capa, e parece convidar o leitor a penetrar na trama e a desvendar o enigma narrativo. Com relação às cores, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, elas podem ser interpretadas de várias maneiras; o branco, por exemplo, é a cor dos mortos e a cor que afasta os mortos, podendo possuir um poder curativo. Já o

“preto, cor da noite, é a cor também das provas, do sofrimento, do mistério. Pode ser o abrigo do adversário que espreita...”<sup>9</sup> (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1997, p. 277).

A imagem da capa lembra a moldura de um quadro que se entrelaça no jogo textual, formando uma espécie de paratexto na obra. Gérard Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009), propõe um conceito para a palavra paratexto. Segundo o autor, paratexto pode ser designado como um conjunto de texto que, somado ao texto principal, compõe um livro: título, subtítulo, nome de autor, epígrafes, prefácios, dedicatórias, notas, notícias de jornal, entrevistas, resenhas, resumos biográficos, entre outros (GENETTE, 2009, p. 10). Esse jogo do texto que se encaixa em outros textos, estabelecendo paratextos no texto principal, interliga-se em uma rede discursiva engendrada pela história de mulheres artistas. Na obra *Vésperas*, os paratextos podem ser caracterizados como uma relação entre as escrituras das mulheres, mas também pode se relacionar à pintura de um quadro, pois se percebe que a obra é cercada de aparatos, começando pelo formato da capa até o último conto, “Sonhadora”, que fecha a obra, no qual a protagonista pinta em painéis a história da sua vida, antes da sua morte.

A Figura 1 do anexo foi a primeira capa da obra *Vésperas* publicada em 2002 no Brasil; as demais capas que apresentamos (em anexo) são publicações feitas em diferentes países, tais como: Argentina, Croácia, Portugal e França.

Nas capas apresentadas, de um modo geral, é possível constatar a presença de marcas que nos lembram do jogo paradoxal da vida e da morte. Na Figura 2, observa-se a abundância de traços coloridos, sobressaindo-se em um fundo escuro. Na Figura 3, os traços ganharam formas emaranhadas, além do contraste entre claro e escuro nas fotos das escritoras: Katherine Mansfield, Minet-Chéri e Virginia Woolf. Também na Figura 4 há a presença de tons brancos e negros; na capa de cor roxa, segue uma imagem que lembra uma máquina de escrever; ao fundo, um sol sombrio margeia a linha do horizonte.

No modelo da capa publicada em Portugal, Figura 5, destaca-se, ao fundo, um filete de luz que ilumina e, ao mesmo tempo, faz sombra para as imagens que estão sobrepostas à luz. Na mão da figura feminina, observa-se, por entre os dedos, um colar

---

<sup>9</sup> A cor branca, conforme Chevalier e Cheerbrant, pode indicar “a aurora; acima do branco, expandia-se o azul, para a manhã; abaixo do azul estava o amarelo, símbolo do pôr-do-sol; e acima dele, o preto, imagem da noite. Mais adiante, no mito, o branco entra em ação sob a forma de **pérolas**, e o azul sob a forma de **turquesa**.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1997, p. 276).

de pérolas enfileiradas em um cordão que, para Chevalier e Cheerbrant (1997), representa a unidade cósmica do múltiplo, o relacionamento espiritual de dois ou de mais seres; mas o colar quebrado é a imagem da pessoa desintegrada, uma unidade rompida. As pérolas simbolizam a lua, a água, a mulher e também o princípio, o *yin*, simbolizando a essência da feminilidade criativa; a pérola, quando depositada “em um túmulo, [...] regenera o morto inserindo-se em um ritmo cósmico, por excelência cíclico, pressupõe, à imagem das fases da lua, nascimento, vida, morte e renascimento” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1997, p. 711). O que poderia ser, a propósito, observado em *Vésperas*. A obra é recheada de exemplos colhidos na infância, na vida adulta e nas vésperas da morte das escritoras. Isso pode ser notado, às vezes, através de paratextos que servem como um guia cíclico das personagens inscritas: começamos pelos títulos de cada um dos contos, que se referem à infância das personagens; em outro momento, a vida enfadonha e doentia que, naturalmente, desencadeou, nas *Vésperas* da morte, o renascimento literário para se eternizar.

Com relação ao título da obra, *Vésperas*, segundo o *Dicionário Houaiss*, é uma palavra que se origina do latim, *vespera* ou *vesperae*, que significa “a tarde, ao cerrar da noite”, que, por sua vez, deriva de *vesper*, *vesperis* ou *vesperus*, que quer dizer “estrela Vésper, estrela ou planeta de Vênus, quando aparece, à tarde; tarde, o poente, o ocidente” (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2853). Por outro lado, *véspera* significa a oração que se destina a agradecer a Deus por todas as graças recebidas e pelo bem realizado no dia. Além disso, lembra ainda a obra da redenção de Cristo e a sua última ceia, na qual Ele deixou o memorial da salvação, partindo do simbolismo da luz e da escuridão. Junto às laudes (que são horas litúrgicas ou louvores matinais), *véspera* é também um dos polos do ofício realizado no cotidiano, uma espécie de liturgia das horas das quais os cristãos, insistentemente, são convidados a celebrar (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2853).

Referindo-se ainda aos paratextos, a obra em análise apresenta duas epígrafes que constituem no ponto de partida para as nossas reflexões. Gérard Genette (2009) afirma que “a epígrafe é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (GENETTE, 2009, p. 141). A primeira epígrafe, de Clarice Lispector, diz: “Espero viver sempre às vésperas. E não no dia” (LISPECTOR, *apud* LUNARDI, 2002, p. 9). Essas palavras, de certa forma, poderiam ser entendidas, literalmente, como se

viver às vésperas da morte fosse melhor do que viver o dia, porque viver o dia estaria mais próximo do fim, ou seja, das horas da morte.

Mas isso seria, na verdade, uma forma de conceber a morte das mulheres escritoras. Quando Adriana Lunardi tomou de empréstimo as palavras de Clarice Lispector, evidencia-nos que, talvez, existisse, nas vésperas, um ponto de partida entre a vida e a morte. Entretanto, existem outros pontos; o da linguagem, por exemplo, no qual se engendram os mistérios subjetivos que não foram e não serão, no entanto, desvendados pelas autoras. Zelda, por exemplo: “se desembaraça das amarras com a agilidade sutil de uma borboleta a sustentar o voo. Para ela, não era cedo, nem tarde. Era a hora” (LUNARDI, 2002, p. 102). A escrita parece, nesse momento, tomar outro rumo, o do inacabado, que se embaraça como uma espiral; isso pode frustrar o leitor, que esperava que o mistério da morte fosse desvendado, mas tal mistério não o pode ser porque, ideologicamente, as escritoras contemplam a alquimia da linguagem literária.

A pesquisadora Telma Borges, em “Literatura Brasileira – Modernidade e Tendências Contemporâneas” (2012), aponta uma possibilidade de leitura dos textos de alguns autores, entre eles, os de Adriana Lunardi, que contribuíram para a literatura brasileira do último século e do atual. Ela afirma que:

Para Adriana Lunardi, a morte é condição para o progresso e para a vida que se fixa através da linguagem, da literatura. Vale-se, portanto, dessa condição inaugurando, por meio da morte, uma tradição cuja relação parece-nos muito próxima daquela representada pela personagem do último conto. A morte deixa de ser, portanto, um fim para se constituir como possibilidade de renascer através da palavra, o ouro alquímico da literatura (BORGES, 2012, p. 60).

Borges atenta para o fato de que a morte não é o fim, é uma possibilidade para um novo começo, seja este começo marcado pela sutileza da linguagem sobre a morte ou sobre o enigma paradoxal que envolve o pós-morte das personagens. Esse enigma paradoxal está presente em todo o texto lunardiano, e pode ser também observado na segunda epígrafe de *Vésperas*, que é um poema de Emily Dickinson (1830-1886):

That Such have died enable us  
 The tranquiller to die –  
 That Such have lived,  
 Certificate for Immortality.  
 (DICKINSON, *apud* LUNARDI, 2002, p. 9)<sup>10</sup>.

Nos fragmentos do poema em questão, de Emily Dickinson, pode-se perceber que o sujeito poético parece acreditar na possibilidade de que, além deste mundo, existe outro no qual seremos meramente imortais. Parece que Adriana Lunardi, quando escreveu a sua obra, certificou-se dessas possibilidades, convidando, cuidadosamente, cada uma dessas escritoras para viver as eternas *Vésperas*.

Com relação à obra de Emily Dickinson, Luis André Nepomuceno, em seu texto “O eu e o mundo nas cartas de Emily Dickinson” (2011), que avalia o papel autobiográfico e ficcional da construção de um sujeito identitário no epistolário de Emily Dickinson, afirma que as cartas desempenharam um importante papel em sua vida; elas se tornaram um meio “de comunicação com o mundo, levando e trazendo notícias, ou mesmo desempenhando a função poética, naquela prática rotineira de construção de uma identidade autobiográfica, em que projeções de ficção e elementos da realidade se completam” (NEPOMUCENO, 2011, p. 175). Emily Dickinson viveu na solidão da casa paterna, em Amherst, Massachusetts; conforme Luis André Nepomuceno:

Nas cartas procurou o exercício da interlocução como atividade literária. Seu epistolário revela a escritora na prática de sua função poética, a compor elementos de ficção que dialogam com os fatos quotidianos da vida, ampliando significados e traçando um perfil autobiográfico, em que vida e expressão literária coexistem e se misturam, sem que se possa traçar fronteira e limites entre eles. (NEPOMUCENO, 2011, p. 175).

Luis André Nepomuceno aponta ainda que Emily Dickinson “parece ter cultivado o gosto pela obscuridade e pela falta de regras – dois valores de estima à opinião romântica. [...] Também, ela deu vazão às coisas da natureza em detrimento das regras, e mostrou-se consciente disso, especialmente nas cartas” (NEPOMUCENO, 2011, p. 173) que escreveu desde 1842, quando tinha apenas 11 anos de idade: “até o fim da vida, em 1886: seu epistolário compõe um rico acervo de 1046 cartas a quase

---

<sup>10</sup> “Que tal ter morrido permite-nos / O Tranquilizador a morrer – / Que tal ter vivido, / Certificado para a imortalidade.” (DICKINSON, *apud* LUNARDI, 2002, p. 9, tradução nossa).

100 interlocutores diferentes (na edição de Johnson, 1960), verdadeiro patrimônio literário, face à consciência crítica e poética da autora” (NEPOMUCENO, 2011, p. 160).

### 2.3 O mundo insólito das mulheres escritoras

Curiosamente, as personagens escritoras da obra *Vésperas* vestem-se de uma escritura que nos lembra de um ritual mágico<sup>11</sup>, o qual resplandece na arte da escrita, do desejo, da fantasia e dos sonhos. Uma escrita contemplada pela figura feminina ou pela mulher escritora, a qual percorre os caminhos do limiar da morte e se manifesta como metáfora do discurso na enunciação. Conforme Deise Bastos da Costa (2010), o “apelo à reflexão acerca da arte é condição diferenciada do ser artista, também informa o traçado de *Vésperas*, em que se encena a morte de diferentes mulheres-artistas transformadas pelas mãos habilidosas de Adriana Lunardi, em personagens de ficção” (COSTA, 2010, p. 19). A morte e a arte na escrita não se encenam somente no plano da estética textual, desdobram-se em uma paisagem ficcional, engendrada na história das personagens femininas, podendo gerar, a partir daí, uma abertura para outros estudos, como, por exemplo, as questões relacionadas ao mundo da Literatura Fantástica ou do Realismo Mágico, ou ainda do Insólito e da categoria do Maravilhoso no espaço da diegese lunardiana, um espaço que pode ser caracterizado por meio de uma conjuntura metaficcional histórica que percorre o *entre-lugar* do histórico/literário, e que pode ultrapassar o limítrofe das *Vésperas* nas quais as escritoras artistas se (in)escrevem. Em estudo acerca da Literatura Fantástica, Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2010), nos capítulos “Definição do fantástico” e “Os temas do Tu”, postula que:

---

<sup>11</sup> Utilizamos a palavra mágico de acordo com o seu sentido etnológico, que significa: encantado, extraordinário e ilusionista. Mas a palavra mágico pode se referir, na língua Persa, a magia, *magus* ou *magi*, que significa sábio, da palavra *magi*. Também surgiram outros significados, tais como: *magister*, magista, magistério, magistral, magno. Ela pode ainda se referir à religião dos magos, uma arte de produzir por meio de certos atos e palavras, efeitos contrários às leis naturais: fascinação, encanto, ritos, cerimônia, apelo às forças ocultas e a procura do homem para alcançar o domínio sobre a natureza. (HOUAISS; VILLAR, 2004).

O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 31).

O fantástico pode ocorrer em vários espaços, desde que esses espaços conduzam ao mundo do incerto, do estranho e do maravilhoso. Em *Vésperas*, esse espaço pode ser visto habitando o lugar da morte, do medo, da preocupação, dos sonhos, da ilusão, da angústia; também pode ser notado ocupando o lugar do maravilhoso ou do insólito, como ocorre em alguns contos da obra.

Antes de recorrermos ao conto em busca de delimitar esse espaço, é pertinente apontar o que André Vinícius Lira Costa, em: “A morte como insólito” (2009), adverte sobre a compreensão ontológica na forma do extraordinário. Segundo ele, citando Flávio García:

Os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura. (GARCÍA, *apud*, COSTA, 2009, p. 9).

Em *Vésperas*, observa-se, primeiramente, que os espaços estão impregnados com o aroma da morte, e que se encaixam entre as *Vésperas* e o dia das mortes das escritoras. São os espaços do *entre-lugar*, nos quais o tempo parece “suspensão, ele se prolonga muito mais além daquilo que se crê possível” (TODOROV, 2010, p. 126). O tempo, nesse caso, desconecta-se do mundo da matéria para pontuar o tecido textual, o qual as mulheres escritoras estão confinadas a tecer. Pode-se dizer que o tempo também se revela cúmplice desse espaço, por submetê-lo ao devaneio das horas e por dissimular os segredos desse tecido inusitado, pelo qual elas se manifestam no jogo do insólito.

Em “Victoria”, por exemplo, o insólito pode se manifestar através dos fatos anormais que surpreendem o leitor, como ocorre nesta passagem:

Durante segundos, senti-me ameaçado por aquelas letras subitamente rebeldes. Uma reação instintiva fez-me arrancar os óculos do rosto, sacudindo-os para deles descartar as malditas palavras e depois pisoteá-las, como se faz com formigas. O gesto inusitado atraiu o olhar de alguns passantes. Recomposto, avaliei o resultado de minha tentativa e constateei

que o texto que se agarrara às lentes efetivamente havia sumido. (LUNARDI, 2002, p. 90).

O que nos chama a atenção para o insólito nessa passagem é o modo “inusitado” como a personagem sacode os óculos para que as palavras do texto se desgrudassem dele, além de pisoteá-las, chamando a atenção do público passante. O insólito, nesse sentido, poderia também se relacionar ao ilógico, ao extraordinário, como propõe Flavio García, em “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária” (2010). Citando Lenira Marques Covizzi, aponta que o insólito, no sentido de não acreditável, incrível e desusado, contém manifestações congêneres, e pode se revelar como:

Ilógico – contrário à lógica; não real; absurdo.  
 Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.  
 Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.  
 Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.  
 Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.  
 Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.  
 Irreal – o que não existe; imaginário.  
 Supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (COVIZZI, *apud* GARCÍA, 2010, p. 21).

Como se pode inferir, existe uma relação entre o insólito e os termos apresentados. Uma relação de parentesco que pode ser compreendida através da aproximação entre os acontecimentos que julgamos ou imaginamos como ilógicos, mágicos, misteriosos ou fora do comum, que ocorrem no mundo real ou no mundo irreal. Esses dois mundos contextualizam, por sua vez, o mundo do Fantástico, do Realismo Mágico, do Insólito e do Maravilhoso. Para Todorov, o “mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais encontram-se como consequências modificadas” (TODOROV, 2010, p. 126), que se interligam para tecer a linha literária em um só universo textual.

Conforme Antônio Geraldo Cunha (1982) e Francisco Silva Bueno (1967), a palavra fantástico deriva da palavra latina *phantastīcus* que, por sua vez, é derivada do adjetivo grego *phantastikós*, ilusório, imaginoso, podendo ser também um derivado do substantivo grego *phantasía*. De maneira geral, a palavra fantástico significa “imaginação criadora”, “o que é irreal”, “criação do que não existe na natureza” (CUNHA, 1967; BUENO, 1982). O fantástico também está relacionado à palavra grega

*phantasma*, assombração, aparição, visão, derivada do verbo *pháinein*, aparecer, tornar visível, mostrar, iluminar.

Outro fator que também nos chama a atenção é o fato de que, em *Vésperas*, os elementos podem ser observados como insólitos no contexto narrativo. Na realidade, são elementos que surgem em diferentes contos; eles são transportados para outros contos, tornando evidente a presença do encantamento na enunciação. O coelho, por exemplo, que aparece no conto “Dottie”, aparece também em “Kass”, e passa sobre a barriga do narrador personagem do conto “Ana C.”. A borboleta é outro elemento sugestivo que parte em revoada do conto “Minet-Chéri” e passa por “Flapper”, para pousar no conto “Sonhadora”. Além disso, nota-se, nos contos, um efeito de intratextualidade, em decorrência desse trânsito de elementos-personagens de uma narrativa para outra.

Em *Vésperas*, podemos observar as construções do insólito através dos fragmentos que pontilham o contexto, como os fantasmas que perseguem Ginny até a hora da morte. Em “Minet-Chéri”, o fantasma é um velho conhecido; na verdade, uma velha conhecida chamada Claudine, que é a própria Minet-Chéri. Em “Flapper”, depois do incêndio, a personagem se liberta dos fantasmas para dançar livremente ao vento. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrand, a dança é uma manifestação explosiva da vida, cujo corpo e alma, criador e criação, visível e invisível se encontram em um só êxtase (CHEVALIER; GHEERBRAND, 1997, p. 319) para ultrapassar a arte da criação literária e contemplar, sobretudo, as manifestações da estética fantástica que emergem nas entrelinhas do texto.

Por essa via de raciocínio da literatura do insólito, poderíamos dizer que a obra lunardiana encontra-se perpassada de Realismo Mágico, problematizando a fatalidade da morte que é, definitivamente, um ponto nevrálgico dessa escritura. Em “Ginny”, por exemplo, quando a personagem percorre o caminho do rio:

Os rastros que deixou vão se apagando à medida que se aproxima do rio. Em vez de jogar cascalho para encontrar o caminho de volta, como fizeram Hansel e Grettel, Virginia agacha-se de novo, recolhe a pedra – uma carga aparentemente insustentável para os ossos – e a coloca no bolso. (LUNARDI, 2002, p. 14).

Nessa passagem, nota-se que a autora faz alusão às personagens do conto de fada dos irmãos Grimm, na Europa. Elas são denominadas Hansel e Grettel; no Brasil,

João e Maria. Não é por acaso a maneira como a autora descreve o gesto inusitado de a personagem recolher a pedra para não encontrar o caminho de volta. Não existe esperança ou resistência por parte de Virginia, pois a sua morte já havia sido premeditada; era uma viagem sem volta. Ela recolhe a pedra, que é lançada além dos próprios limites, ultrapassando as fronteiras da morte:

A marcha de Virginia é forte, diferente do comum de seus passeios, que obedecem a um ritmo todo próprio, feito de passadas curtas e rápidas, inúmeras vezes interrompidas pelo gosto de observar as mudanças sutis das plantas que nascem ou os bichos que deixam os ninhos. Ela conhece as árvores e a floresta pelo nome; aprendeu a identificar, de acordo com a coloração dos terrenos mais elevados, o tipo de cereal que os agricultores cultivam e a época ideal para a colheita. Hoje, porém, só irá deter-se diante da pedra que vira na semana anterior à beira do Ouse, rio que marca a fronteira de Rodmell. (LUNARDI, 2002, p. 13).

O caminho que Virginia percorre é diferente da história do conto de fadas *João e Maria*, porque é um caminho conhecido que a levará à morte. Um caminho que, por alguns instantes, permite que a personagem se esqueça das vozes e dos fantasmas para refletir sobre a paisagem de outrora; uma espécie de despedida ou de enfrentamento da morte que renasce na fronteira da arte literária, podendo ser relacionada à intertextualidade do realismo mágico dos contos de fadas. Nesse sentido, Todorov afirma que:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono dos cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas [...]. (TODOROV, 2007, p. 60).

O conto de fadas é uma variedade que surpreende o leitor, e não importam as voltas que ele dá; é o mundo do “faz de conta” que contextualiza a representação simbólica do real. No caso do conto maravilhoso, segundo Todorov: “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2007, p. 60). Diferentemente da temática lunardiana, que enuncia, nas *Vésperas*, a angústia da vida humana, carregando consigo a certeza da morte das personagens.

Como se percebeu ao longo deste capítulo, a representação da mulher escritora na literatura dá-se de forma problemática, pois as vozes das mulheres escritoras constituem a retórica da linguagem e da morte, (des)construindo o caráter subjetivo do ficcional e do biográfico, o que pode ser observado no próximo capítulo.

### **Capítulo 3**

## **UM FIO DE VOZ TECENDO BIOGRAFIAS FICCIONAIS**

Vozes se aproximam e se afastam, deixando fiapos de fala.  
(Adriana Lunardi)

As pesquisadoras Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, em *A mulher escritora* (2004), analisam, na literatura, o perfil feminino, e investigam a mulher como representação literária na ficção masculina e também como sujeitos de sua própria escrita. Segundo as autoras: “o texto literário é sempre confusão de vozes, babel de desejos, fascinante equívoco, lido como realidade [...] o texto é o lugar onde esses objetos se corporificam na materialidade dos significantes” (BRANCO e BRANDÃO, 2004, p.11). No texto é que se engendram as vozes de subjetivação, pelas quais se ecoa a poesia, o romance e o conto. Podemos dizer que essas formas literárias se nutrem das relações de desejos, das angústias, da solidão, dos conflitos e das inquietações que latejam nas vozes do autor/narrador/personagens.

Muitas dessas tessituras ficcionais podem ser organizadas em um coro de vozes, as quais se entrelaçam como se fossem uma só voz representativa. Na obra de Adriana Lunardi, os narradores parecem apossar das vozes das mulheres escritoras para marcarem o contexto narrativo com as particularidades das personagens. Isso só é possível porque o narrador circula no espaço/texto marcado por frases e parágrafos curtos, contemplando fidedignamente os dados biográficos e imaginários das mulheres protagonistas. Aliás, a obra, às vezes, dá-nos a impressão de que cada uma das escritoras está inserida em seu próprio palco teatral ou em um cenário fílmico, no qual elas encenariam suas relações humanas. A escritora, que é roteirista, parece utilizar os recursos cinematográficos para imitar a imagem visual de cinema. Diríamos que a contribuição para a realização dessa técnica, na obra *Vésperas*, são os parágrafos e os períodos curtos, os quais possibilitam maior agilidade e efeito nas cenas narradas.

É pertinente esclarecer que o nosso interesse aqui não é fazer uma aproximação da escrita ficcional lunardiana e das biografias das mulheres escritoras, com o intuito de apurar a história verídica de cada uma das personagens. O que pretendemos, com esta análise, é pontuar o quanto o texto literário é tecido por um emaranhado de vozes que se encontram no limite da angústia interior das *Vésperas*, permitindo que o literário e o biográfico se cruzem no espaço mimético da escrita ficcional.

Dessa maneira, aos olhos do leitor/expectador, é possível perceber, entre as personagens Virginia Woolf e Clarice Lispector, contrapontos importantes que,

coincidentalmente, são encenados por mulheres artistas/atrizes/protagonistas no palco de um mundo biográfico, literário e ficcional. São mulheres escritoras, de família tradicional, que viveram em um contexto histórico marcado pelas desavenças de gêneros em uma sociedade patriarcal. A primeira, Virginia Woolf, uma escritora bem sucedida, mundialmente conhecida por suas ideias feministas, aclamada e admirada pela crítica e pelos leitores. Uma mulher à frente do seu tempo, que lutou tenazmente contra o preconceito e a opressão sofridos pelas mulheres. Nasceu em 1882<sup>12</sup>, em Londres, em uma família aristocrática de escritores e de advogados. Na sua juventude, Virginia Woolf sofreu constantes crises; em março de 1941, a romancista se vestiu com um casaco, encheu os bolsos de pedras e suicidou-se em um rio próximo da sua casa. Nas palavras de Adriana Lunardi, Virginia:

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. A mão, tateante como se estivesse no escuro, procura a bengala e não a encontra. 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 recomeçar. 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. 13; 16; 19).

A água é um elemento que sempre fascinou Virginia Woolf. Segundo Maud Mannoni, em *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise* (1999), Virginia expressa o “drama de existir num fascínio pela água, que poderia tragar os corpos, acalentá-los” (MANNONI, 1999, p. 15). A simbologia da água, segundo o *Dicionário de Símbolos*, pode se referir à fonte da vida, meio de purificação e centro de regenerescência. As águas, representando a “infinidade dos possíveis”, contêm o germe dos germes: “Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 15).

Nota-se que, assim como Virginia Woolf, Adriana Lunardi também mergulha nas águas que representam a infinitude para descobrir e para resgatar a simbologia da

---

<sup>12</sup> Para saber mais, veja Maud Mannoni, em *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise* (1999).

eternidade, a qual transparece nas vozes reminiscentes do texto. São vozes que ecoam nas dimensões da memória, enunciando o prelúdio da morte, um artifício que conduz o corpo a um padecimento transitório. As vozes ocupam também o eixo da travessia e, paradoxalmente, murmuram no êxtase do inconsciente, ignorando os limites do próprio corpo. Para Adriana Lunardi:

O esforço desesperado de Virginia ignora as reações do corpo. 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. O fim sempre fora mais fácil, chegava com a naturalidade com que chegam todos os finais de história, anunciando-se pouco a pouco até que tudo concordasse. Na vida, é diferente, como não tinha de ser. Virginia decide então lançar de vez o corpo às águas, que já lhe cobrem as pernas, fugindo aos pássaros, aos pensamentos, ao peso da descoberta. (LUNARDI, 2002, p. 18-19).

O que se sobressai nessa passagem é a condição de lidar com as dores da vivência humana. O sentido da vida é ameaçado pela culpa e pelo ressentimento de negar a si mesma; por isso, resolve buscar o caminho da finitude, ou seja, um caminho para uma nova descoberta. São caminhos que ultrapassaram os limites da condição humana, enunciando o fim do tédio, dos conflitos, dos desequilíbrios emocionais recorrentes na vida de Virginia Woolf.

Em ensaio intitulado *Um teto todo seu* (1928), na parte “A autora e sua obra”, notifica-se que Virginia Woolf, atormentada e “vivendo em meio a uma série de crises de depressão, tentou o suicídio três vezes” (WOOLF, s.d., p. 139). Na ocasião da sua morte, deixou um bilhete às margens do rio, junto a um chapéu e a uma bengala; nele, estava escrito: “Tenho a impressão de que vou ficar louca. Ouço vozes e não posso concentrar-me no trabalho. Lutei, mas não posso continuar” (WOOLF, s.d., p. 141); sinto que as vozes e os fantasmas habitaram o palco da minha existência. Contudo, pode-se dizer que, com “todas as terríveis dificuldades que enfrentou não puderam impedi-la de exercer seu poder criativo e construir uma das obras mais inovadoras do século XX” (WOOLF, s.d., p. 139).

A segunda escritora, Clarice Lispector, cuja vida é ficcionalizada, é filha de emigrantes russos, naturalizada brasileira, e passou a infância no Recife, onde cursou os estudos primários e os secundários. Em 1929, transfere sua residência para o Rio de Janeiro, graduando-se em Direito. Assim como Virginia Woolf, Clarice Lispector é uma

escritora renomada pela crítica literária mundial, mas que se declarava uma pessoa insegura, indecisa, medrosa e sem rumo na vida (BORELLI, 1988).

Marilda Corrêa Ceribelli, em *Mulheres Singulares e Plurais (sofrimento e criatividade)* (2006), trata de questões relacionadas à história de vida de oito personalidades femininas, expondo os seus sentimentos humanos: amor, ódio, equilíbrio e loucura. Segundo a historiadora, para conseguir entender Clarice, é necessário ir além do explicitado na sua escrita e ler nas entrelinhas de seus textos, “porque suas entrelinhas falam, e como falam!” (CERIBELLI, 2006, p. 70). Passamos a penetrar no seu “coração selvagem” e a sentir seu mundo de desejos e de fantasias, ocultos em sua escrita enigmática (CERIBELLI, 2006, p. 70); uma escrita sensível, experiente, fascinante, psicológica e subjetiva.

É através da escritura literária que Clarice desfaz os nós dos seus mistérios; nós que, muitas vezes, podem ser observados pelos reflexos da tessitura ficcional. Não pretendemos, assim como Marilda Corrêa Ceribelli:

[...] decifrar seu enigma: o Mito Clarice. Queremos apenas desmitificar alguns elementos negativos que compõem sua imagem de mulher fria, impessoal, distante, antipática. Imagem que, se diga a verdade, muitas vezes, foi construída por ela própria. O mito é ao mesmo tempo negativo e positivo, Clarice não fugiu à regra, razão pela qual seu discurso mítico oferece grande atração aos leitores. (CERIBELLI, 2006, p. 70).<sup>13</sup>

As imagens descritas no fragmento acima revelam a escritora Clarice Lispector como uma “mulher fria”, “distante” e “antipática”. Isso evidencia, por um lado, um discurso que censura e que desmitifica a imagem grandiosa do mito clariciano, mas, por outro, conforme Ceribelli: “aponta para uma mulher sensível, amorosa, corajosa, singular complexa, apaixonada, única. [...] O fato de ser Clarice [...] tornou mais desafiador seu estudo, pela ambiguidade que revela pelo jogo de antíteses entre o eu e o não eu, entre o ser e o não ser” (CERIBELLI, 2006, p. 70). Outrora, essas imagens podem ser reduplicadas e transportadas para outros textos, sendo uma espécie de simulacro do eu autoral que se constitui em um contexto, formando intertexto na dobra de outros textos. Em *Vésperas*, sobretudo, Clarice afirma que:

---

<sup>13</sup> Conforme Marilda Corrêa Ceribelli, a “palavra mito tem um duplo significado, é ambíguo, permite diferentes olhares. Seu caráter dicotômico, vindo da Grécia Clássica, ainda é o mesmo na atualidade; quando positivo significa o que é verdadeiro e quando negativo representa algo fantástico, enganoso, falso. Clarice é mito positivo e negativo.” (CERIBELLI, 2006, p. 70).

Em minha cabeça, nada se acomodava. Os pensamentos fogem antes que eu possa esclarecê-los. [...] Mas um pouco de violência faz parte de mim. Uso unhas afiadas sempre que me põem contra a parede. A cicatriz discreta, mas indelével, na pálpebra esquerda da Cris, coleguinha de maternal, é testemunha do meu estilo. Desde que me alfabetizei, contudo, transferei essa ferocidade para as palavras, que cicatrizam mais lentamente que os arranhões. (LUNARDI, 2002, p. 66).

Percebe-se aqui uma Clarice atormentada, que transfere a sua violência e a sua ferocidade para a arte da escrita. Podemos observar que esta Clarice lunardiana pode ser (con)fundida com a personagem Joana, da primeira obra de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944). Para Deise Bastos da Costa, o “romance *Perto do coração selvagem* (1980), dada a recorrência na narrativa lunardiana de certos motivos ou temas muito frequentes no discurso de Clarice Lispector, aparece enquanto o principal intertexto” (COSTA, 2010, p. 24).

A história da personagem Joana é marcada pelo enigma da morte, assim como as histórias das personagens lunardianas. No conto “Clarice”, a personagem só conheceu o pai na adolescência, quando a mãe estava prestes a morrer; já Joana, ao contrário de Clarice, conviveu com o pai, perdendo a mãe na infância; depois, perde também o pai; órfã, vai morar com os tios. Além desses aspectos, percebe-se que, em “Clarice”, o texto é marcado por uma série de coincidências que se associam a dados biográficos e também à obra de Clarice Lispector, como, por exemplo, os nomes dos personagens Otávio e Clarice e o título da obra.

Bernadete Pasold, em “Temas narrativos nos romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector” (1985), conclui, sobre os estudos comparados nos romances de Clarice Lispector e de Virginia Woolf, que a morte está presente na ficção das autoras, mas o tratamento dado por elas não é o mesmo:

Embora ambas consideram (*sic*) a morte um incidente de vida, Clarice Lispector vê a morte sob um ponto de vista solitário; suas personagens pensam sempre na própria morte. Virginia Woolf apresenta outros aspectos da morte [...] além da extinção física: a morte de uma amizade, pela mudança, e a morte da mente, pela ausência de mudança, como se pode ver em *The Years*. Assim, para a escritora inglesa a morte tem mais implicações do que para a escritora brasileira. (PASOLD, 1985, p. 822).

A morte, que está presente na ficção das autoras Clarice e Virginia, está também presente em *Vésperas*; é a morte literária de cada personagem. Mas a morte, em

Adriana Lunardi, parece ser contemplada por um aprisionamento misterioso, confuso e doentio. A morte ceifa, de uma maneira sutil, paradoxal, insinuando um mundo confuso de vozes que balbuciam no exílio solitário das personagens. É a morte do silêncio literário que anula a morte física, esvaziando a dor e a tortura em busca de uma cura ilusória. É a morte mórbida, de quem sofreu um profundo desamparo e uma amarga decepção da vida. Essa é a morte transitória das *Vésperas*, que abandonam as vozes para dialogar com o mundo do além e do indizível da palavra escrita. Uma escrita que limita o tempo da morte; a escrita imutável das *Vésperas*, das ruínas, da velhice e da decadência das personagens escritoras.

### 3.1 Velhice e decadência do feminino

Ecléa Bosi, em seus estudos sobre *Memória e sociedade: lembranças dos velhos* (1994), no capítulo “A velhice na sociedade industrial”, assegura-nos de que a velhice, além de ser um destino do indivíduo, é uma categoria social que tem um estatuto contingente; e cada sociedade vive de forma diferente o declínio biológico do homem. A sociedade industrial é maléfica para a velhice; rejeita o velho e não oferece nenhuma sobrevivência para a sua obra. Quando “perde a força do trabalho, ele já não é produtor nem reprodutor [...] não participa da produção, não faz nada: deve ser tutelado como um menor. Quando as pessoas absorvem tais ideais da classe dominante, agem como loucas porque delinham assim o *seu* próprio futuro.” (BOSI, 1994, 76-77).

Com relação à velhice, tema evidente em Adriana Lunardi em dois de seus contos, “Dottie” e “Sonhadora”, constatamos o que se vê em nossa sociedade atualmente. O idoso ocupa um espaço ocioso – o da incapacidade produtiva que, associado à invalidez, representa, para a sociedade, sem sobra de dúvida, uma expressiva carga que problematiza o indivíduo, fazendo com que ele se torne refém da decadência, do preconceito e da marginalização social.

A temática da velhice no conto “Dottie” é marcada pelo retrato da decadência, do abandono e da solidão. A personagem, diante de um “cenário de desilusão”, arruinado pelas doenças da velhice, como o reumatismo, a presbiopia e a mutilação do corpo, incorporadas à dependência do álcool, juntamente com a incapacidade física e

mental, atinge um estado profundo de decadência, alucinação e invalidez. Dottie confundiu “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” (LUNARDI, 2002, p. 27). Este equívoco sofrido pela personagem pode ser associado com a dificuldade de lidar com as doenças da velhice; então, para se esquecer desses problemas, a personagem envereda pelos caminhos das drogas e dos vícios, tornando os momentos da sua vida mórbidos e infelizes.

Dorothy Parker nasceu em 1893, em West End, Nova Jersey, nos Estados Unidos, e faleceu em 1967. Era escritora, jornalista, crítica literária e roteirista de cinema e de teatro. Segundo Juliana Rosenthal Knoepfelmcher, em “A questão da mulher e a ordem social: humor em Dorothy Parker” (2008), no qual analisa os contos e os poemas da autora, tendo em vista o papel do humor em sua ficção:

Dorothy Parker pertenceu a uma sociedade em transição, pois apesar de ser um período em que, formalmente, as reivindicações das mulheres haviam sido atendidas (podia votar e ser votadas, ingressar nas instituições escolares, sair sozinhas, experimentar álcool e tabaco, participar do mercado de trabalho), com o fim da guerra e o retorno da força de trabalho masculina, a ideologia que valorizava a diferenciação de papéis por sexo, atribuindo à condição feminina o espaço doméstico, foi fortemente reativada, no sentido de ceder os lugares no mercado de trabalho aos homens. (KNOEPFELMCHER, 2008, p. 8).

Sabe-se que, no período entre guerras, coube à mulher uma oportunidade para conquistar um espaço na sociedade, mesmo ciente de que era um espaço de trabalho provisório, até porque, infelizmente, ela não estava, sobretudo, preparada formalmente para entrar no mercado de trabalho. Com o fim da guerra, a mulher retorna para o seu mundinho doméstico, devolvendo para o homem o lugar de trabalho que lhe pertencia.

Com relação à escrita de Dorothy Parker, segundo Juliana Rosenthal Knoepfelmcher, inicialmente, os críticos elogiaram sua habilidade, seu humor engenhoso e sua concisão na escrita: “Porém, apontaram que muitos dos trabalhos ficcionais de Parker são autobiógrafos em sua natureza, e significativamente, a crítica recorrente de sua obra, e sua vida, é de que seria sentimental e superficial” (KNOEPFELMCHER, 2008, p. 10). Era muito comum, pelo discurso crítico, pontuar a literatura de autoria feminina como autobiográfica, intimista e superficial.

Pejorativamente, tais características levam-nos a crer que essa é uma maneira de dizer, nas entrelinhas, que a literatura feita por mulheres não era, contudo, comparável à dos homens, e que não era, sobretudo, bem-vinda ou bem vista pelos críticos, pois escrever não era coisa para mulheres.

A marca do preconceito com relação à mulher ainda é bastante profunda em nossa sociedade. Esse preconceito torna-se mais visível quando a mulher passa a carregar o fardo pesado da velhice, como ocorre com a personagem Dottie. Observemos o diálogo da personagem com o cão Troy: se “você pensa que me acordou, está enganado. Velhos não dormem, Troy. Treinam para ficar imóveis no caixão – ela diz em voz alta, e faz o cão acenar a cauda, feliz com tanta deferência.” (LUNARDI, 2002, p. 25). Dottie parece aceitar a ideia de morte com certa dose de reverência e de humor; um humor negro relacionado à problemática da morte. Para os críticos, o humor é uma característica marcante da autora. Ela se utilizava desse humor para lidar com as situações inusitadas e subversivas relacionadas às questões patriarcais.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrand (1997), a palavra velhice significa apenas uma imagem imperfeita da imortalidade. Ser um “velho é existir desde antes da origem; é existir depois do fim desse mundo.” (CHEVALIER; GHEERBRAND, 1997, p. 934). Em muitas culturas, a velhice está associada ao aconselhamento, à sabedoria, às virtudes e ao lembrar. Mas esse conceito vem mudando nas sociedades pós-industriais. O velho passou a ser observado pelos aspectos da aparência, do ser feio, decrépito, e não pelo seu processo de subjetivação social.

A personagem Dottie, por exemplo, sente-se rejeitada, fora dos padrões sociais da pós-modernidade, pois, segundo a personagem, para a “falta de juventude só uma faca resolve” (LUNARD, 2002, p. 24). Ou seja, aquele corpo velho e flácido não se encaixa nos padrões de beleza da sociedade pós-moderna. A velhice é um ponto marcante e de fundamental importância na história de Dottie, porque quem “mais poderia lamber o chão que você pisa, aos 74 anos, se não um cão poodle?” (LUNARDI, 2002, 23). Além desse ofício, o cão passa a ser submetido às mudanças de temperamento da sua dona. As indagações e a violência física são atribuídas a Troy, que prefere, mesmo assim, não se afastar de Dottie. Mas ela parece estar subitamente tomada “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). Dottie passa por uma situação deplorável, na qual altera o seu equilíbrio mental, descontando os momentos de raiva no animal. Ouve os “ganidos de dor, que são também expressão de alegria e só cabem na ambivalência sutil do afeto. As orelhas do cão levitam, cheias de admiração, enquanto ele contempla o ser que mais ama esforçando-se para se pôr em pé” (LUNARDI, 2002, p. 24), diante de tanto medo e de tanta aflição.

Mas o olhar de Troy, na narrativa, parece desvendar todas as obscuridades do conto. É o olhar de uma câmara ligada que registra todos os momentos da casa. Troy, que também pontilha no espaço da narrativa a sua voz, expõe, ao seu modo, como se sente diante da protagonista e de um mundo estranho e confuso para ele:

Dentro dele alguma coisa decide o que é certo e errado, e ainda prevê o momento seguinte de cada operação, como a de falar ao telefone. Aprendeu tudo ali, nos dias que sucederam a sua chegada, ainda um filhote choroso, recém-separado do calor da mãe e tão assustado com a solidão que assim que sentiu o perfume sumarento de Dottie – uma mistura circense de uísque, pó-de-arroz, adrenalina tresnoitada, café, jornal molhado, flores murchas, suor, e um véu vaporoso de Chypre nos dias de toailete – abandonou-se sem restrições, abnegadamente, como se aquela mulher fosse o final feliz de sua curta e equivocada história. (LUNARDI, 2002, p. 29).

Através do excerto, podemos concluir que os odores que exalavam do corpo envelhecido e obeso de Dottie marcaram profundamente a chegada de Troy naquela casa. Para Edna Cristina de Góis, em seu ensaio “O peso da memória: a representação do corpo gordo em Cíntia Moscovich” (2010), no qual reflete sobre o corpo feminino marginalizado na literatura contemporânea, nas obras em que aparecem personagens gordas: “a autora constrói essa opção, fazendo uso de estereótipos e distorções, exatamente com o objetivo de chamar a atenção, ou numa tentativa de aproximar ao máximo as personagens de situações reais, fazendo do livro um exemplo de verossimilhança.” (GÓIS, 2010, p. 127).

O recurso da verossimilhança está contextualizado na obra *Vésperas* pelo fato de Adriana Lunardi representar, em sua escritura, aspectos relacionados à vida das mulheres escritoras. Houve, por parte da autora, uma preocupação em ficcionalizar os retratos dessas mulheres artistas, problematizados a partir dos dramas e das suas doenças, velhice, obesidade e suicídios. Em “Ana C.”, por exemplo, a “luz apaga e acende repetidas vezes. Nova aglomeração ao redor. Um homem se joga sobre meu

peito enquanto conta de 1 a 3. Um golpe súbito me faz pular na maca e tudo começa a girar. Reconheço alguns rostos, são os mesmos que me embarcaram na ambulância.” (LUNARDI, 2002, p. 51).

Ao escrever a obra, Adriana Lunardi evidencia, de forma dramática, o papel das escritoras, principalmente o da escritora Júlia da Costa. O drama da história da personagem é marcado pela imagem da velhice, da cegueira e da clausura. A escritora Júlia da Costa nasceu em Paranaguá, em 1844, mas passou grande parte da sua vida na Ilha de São Francisco do Sul, falecendo em Santa Catarina, em 1911. Rosana Cássia Kamita (2003) afirma que a vida da escritora “foi marcada pela frustração amorosa que a fez sofrer muito, mas que também impulsionou a produção de versos de um romantismo exacerbado, às vezes ingênuo, mas de enorme qualidade poética.” (KAMITA, 2003, p. 109).

Em sua obra *Flores Dispersas*, 1ª série, publicada em 1867<sup>14</sup>, no poema “O que é a vida”, é possível perceber que a vida, para o eu lírico, é sem sentido, marcada por um vazio enfadonho e por sofrimento:

A vida, a vida o que é ella?  
Devesa, curta e espinhosa,  
Estéril por natureza,  
Sem luz, sem ar, sem verdura!  
Estrada de peregrinos  
Que de cansaço adormecem!

Tanta vaidade e luxúria,  
Tanta malícia na terra,  
Só de vapores formada!  
– Ao sopro do Eterno Deus  
Tudo s’evvae n’um momento!  
Como do mar um lamento  
Buscando abrigo no céos!

A vida, a vida o que é ella?  
Incauto e pobre mortal? [...] <sup>15</sup>.(COSTA, 1867, p. 10).

O eu lírico se mostra angustiado diante de uma vida tediosa, cheia de malícia, vaidade e luxúria. No entanto, é uma vida que se esvai com suas efemeridades; é uma

<sup>14</sup> Obra de Júlia da Costa, à qual tivemos acesso em visita para a coleta de dados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, no período de 07/05 a 10/05/2012. As imagens obtidas por meio da autorização dos documentos na Biblioteca Nacional encontram-se nos anexos.

<sup>15</sup> Neste poema, foi mantida a originalidade da escrita.

pobre vida mortal. Em anexo, encontram-se imagens da capa da obra e do prefácio de *Flores Dispersas*, publicada em 1867.

Júlia da Costa, em seus poemas da obra *Flores Dispersas*, aborda um tom amargo de tristeza, de desesperança, de solidão, de angústia, de sonhos frustrados; também o desejo da morte faz-se presente em sua obra. Contudo, apesar da angústia e de uma profunda dor que ecoa nas palavras do eu lírico, percebe-se certa sonoridade em seus versos, seguida de um apelo à natureza florida, mas que carrega espinhos. Também são temas recorrentes na sua obra as lamentações sobre a vida, o amor e a infância reprimida. Isso faz com que o eu lírico recorra, constantemente, aos anjos, para que eles venham lhe consolar e amenizar o seu sofrimento, uma característica do ser poeta que, às vezes, “precisa experimentar um pouco de tudo – mesmo a dor – porque, no íntimo, o que importa é alimentar sua poesia [...]” (LUNARDI, 2002, p. 108).

Em *Vésperas*, a personagem Júlia da Costa, velha e decadente, isola-se na ilha de São Francisco para recordar as lembranças do passado. Conforme Ecléa Bosi (2006), ao se lembrar do passado, o velho não está descansando das lidas cotidianas, e também não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando do consciente e, atentamente, do próprio passado, da substância da sua vida. O velho não se contenta em “aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos, compulsava seus velhos papéis, suas antigas cartas e, principalmente, conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito” (BOSI, 2006, p. 60). A preocupação de Júlia era de se isolar para pintar em painéis a história de amor de José e de Lúcia, que seria a sua própria história. Para isso, ela precisava transformar a casa em estúdio, “vislumbrando nova função para a sala, que há tempos não via uma recepção. A última tinha sido o velório do comendador. Desde então, as cortinas se cerraram, o lustre central não era aceso e até a prataria perdera o brilho. Viúva, Júlia já não circulava entre os convidados [...]” (LUNARDI, 2002, p. 107-108), pois já se encontrava velha, cega e com dificuldade para se locomover. Júlia, porém, não somente pretendia recordar as lembranças adormecidas, mas também desejava viver aquela história que era a sua história e que se tornou a sua obsessão. Então, antes da sua morte, faltando pintar o último painel:

As duas avançam devagar, Izídia manobrando para não esbarrar na tapeçaria de papel que forra tudo ao redor. Apoiada em seu braço, Júlia estaca, como se ouvisse algo.

- Estamos diante de qual? – Pergunta?
- O da torre.
- Descreva-o para mim, Izídia.
- [...]
- A torre é alta – começa Izídia –, quase toca o céu, pintado de anil, acho.
- Cerúleo – corrige a patroa – a cor de alguns dias de outono. Aqui começa minha história. (LUNADRI, 2002, p. 110).

Depois de ouvir de Izídia toda a história dos painéis que havia pintado, ela percebe que não dará conta de pintar o último painel; assim, as suas histórias são seladas pela morte. Nas palavras de Ecléa Bosi (2006), todas “as histórias contadas pelo narrador inscrevem-se dentro da *sua história*, a de seu nascimento, vida e morte. E a morte sela suas histórias com o selo do perdurável. As histórias dos lábios que já não podem recontá-las tornam-se exemplares” (BOSI, 2006, p. 89), para que outros lábios possam contá-las.

A velhice, tanto em Júlia como em Dottie, apresenta-se como um processo de alijamento do indivíduo, ou seja, da mulher escritora que não consegue se livrar dos males que afetam a saúde, comprometendo, sistematicamente, a problemática da velhice.

### 3.2 Ressonâncias de vozes autorais

Comandada por Adriana Lunardi, as vozes das mulheres escritoras ressoam no texto enunciando que elas abandonem “o navio das palavras” (LUNARID, 2002, p. 49) para contemplar as experiências da finitude. Para isso, basta ultrapassar os labirintos pelos quais se descortinam as vozes, na contraface do texto, enunciando-se na escrita que transpõe o caminho paradoxal da morte. Caminhos que o fantasma da personagem Ana Cristina Cesar percorre para conduzir o narrador do seu conto à eternidade: mais “uma vez estou aqui, medindo força com o infinito desdém da eternidade, armado apenas da razão, que só existe no tempo. E meu tempo não é muito.” (LUNARIDI, 2002, p. 47). Nota-se que esses caminhos já foram revisitados; foi por um desses labirintos, nos quais se engendram os fantasmas literários, que Machado de Assis conduziu tão bem, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o seu “defunto-autor” para narrar a história de Brás Cubas.

Adriana Lunardi, via de regra, problematiza, em *Vésperas*, a linguagem no sentido da existência biográfica. Ela procura recontar as histórias das escritoras e, com isso, parece tencionar o jogo da trapaça e da desordem para ludibriar o leitor, o qual assiste a um “corpo que agora é apenas um conjunto de pele murcha e carne furada de agulhas, incapaz de qualquer rebeldia, e cuja única função é adiantar o trabalho do primeiro verme que há de me roer” (LUNARDI, 2002, p. 43) às carnes:

Ana C. me explica que eles tentaram me levar de volta e pergunta se quero ir. Não agora, me ouço responder. Por um instante, senti que estava sendo observado por todos os fantasmas, principalmente pelo fantasma de Machado e, assim parece que estou indo em boa companhia. (LUNARDI, 2002, p. 43)

Em boa companhia para o mundo dos mortos, onde o “tempo adiantava-se ao espaço, bagunçando a ordem prática que se esperava do universo” (LUNARDI, 2002, p. 50), no qual o personagem narrador, em seu estado letal, seria guiado por um fantasma defunto.

Ana C. é Ana Cristina Cesar, que nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1952, e suicidou-se em 1983. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Lúcia Nascimento Araújo, em *Ensaístas Brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991* (1993), obra na qual as autoras reuniram diversas ensaístas para melhor compreenderem a trajetória da crítica realizada por mulheres, Ana Cristina Cesar trabalhou em atividades jornalísticas e com tradução; colaborou em revistas e jornais, resenhou livros, foi editora e tradutora de obras de Sylvia Plath e de Katherine Mansfield. Em 1979, conclui o mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a dissertação *Literatura e cinema documentário*. Ingressou na Universidade de Essex, na Inglaterra, nesse mesmo ano, e, “em 1981, recebeu o título de Master of Arts em Teoria e Prática da Tradução Literária, pela Universidade de Essex, com o conto ‘Bliss, anotado’ ou ‘Paixão e técnica’: tradução, em língua portuguesa, do conto *Bliss* de Katherine Mansfield” (HOLLANDA; ARAÚJO, 1993, p. 48). Publicou, em vida, dois livros: *Literatura não é documento* (1980) e *A teus pés* (1982). Sendo este último uma coletânea de poesias que inclui outras edições, como: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980).

Suas obras foram traduzidas em diversos países, como Alemanha, França, Estados Unidos, Inglaterra, Colômbia, Venezuela e Argentina.

Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, em *Literaterras: as bordas do corpo literário* (1995), propõem uma reflexão sobre o texto literário e as aproximações com a psicanálise. Para as autoras, o texto literário é um complexo de vozes e de enunciados, mas também “o lugar da trapaça e do engodo, na medida em que a confusão de enunciados faz com que se confundam a sua origem, não se sabendo nunca quem é o sujeito da enunciação, essa figura do inconsciente que se veste de palavras” (BRANCO; BRANDÃO, 1995, p. 60) e termina se sobrepondo a outras vozes do enunciado. Vozes que, muitas vezes, se duplicam para nomear as personagens escritoras, e também para intitular os seus contos que podem, sem sombra de dúvida, aproximar as personagens lunardianas das escritoras artistas, confundindo, de certa maneira, o leitor. Isso é uma prova de que, em *Vésperas*, a autora teve uma preocupação em pesquisar sobre as personagens escritoras, talvez um modo encontrado para aproximar as histórias dessas mulheres à sua ficção, ou uma forma de ludibriar ou de intrigar a linguagem do texto que parece ser, na verdade, uma tendência pós-moderna.

Nos contos “Ana C.”, “Kass” e “Victoria”, há um grau de ressonância que sintetiza um espaço de uma temática poética, e que leva a linguagem biográfica e ficcional a ser representada para preencher as lacunas da existência humana das personagens. Aliás, mais do que a existência humana, a angústia da morte, ao se perceber que uma “luz âmbar lambe as paredes, os lençóis e a pele de Ana C. Ela passeia devagar, demorando-se para apreciar cada um dos aparelhos ligados ao meu corpo. De quando em quando, volta para mim seu meio sorriso, segura de ter sob controle a irrealidade desta visão” (LUNARDI, 2002, p. 49), que prenuncia a morte em todo o texto. Então: “Ana se aproxima, debruça sobre a maca e encosta o ouvido em minha testa [...]. Ouço-a dizer naquela voz levemente embargada, respirando entre as sílabas, fazendo de cada fala poesia.” (LUNARDI, 2002, p. 49).

Para Rhea Sílvia Willmer, em “Ana Cristina Cesar: poesia em feminino e experiência urbana” (2011), Ana C. é uma poeta que problematiza questões relacionadas à construção de uma escrita feminina contemporânea, e esta escrita é proveniente de reflexões provocadas pelo movimento feminista, que só deve “ter espaço em sociedade essencialmente urbana, pois todas as questões comportamentais

suscitadas pela independência da mulher só fazem sentido nas sociedades que têm a liberdade de expressão, de pensamento e de comportamento no cerne de sua ideologia.” (WILLMER, 2011, p. 156).

Rhea Sílvia Willmer acrescenta ainda que a poesia de Ana Cristina Cesar “não ficou datada como poesia de um feminismo militante, cuja maior função era chocar a sociedade ‘careta’ daquele tempo, mostrando que a mulher também pode falar de sexo, usar termos chulos e agir como um ‘macho’, coisas que já não chocariam mais hoje.” (WILLMER, 2011 p. 160). Em *A teus pés* (1987), em “Primeira tradução”, a escritora faz referência a KM, ou seja, à escritora Katherine Mansfield:

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor. [...] começou a subir a escada em passos largos. O esforço foi o bastante para causar a hemorragia. Na manhã seguinte LM e Jack foram à capela. Havia diversas pessoas circulando. LM ficou ali ao lado dela por um tempo mas acabou indo buscar a manta espanhola e a cobriu. [...]. (CESAR, 1987, p. 104).

Na obra de Ana Cristina Cesar, percebe-se que a poesia surge de um embaralhamento de palavras, o qual parece ser resquício de outras leituras que a autora realizou. Segundo Tânia Cardoso de Cardoso, em “Entre vozes e silêncios, um sujeito se inscreve na experiência da escrita poética: a poesia de Ana Cristina Cesar” (2010), no qual estuda a produção poética da autora em *Luvras de pelica*, livro publicado por Ana Cristina Cesar, na Inglaterra, quando estava escrevendo seu trabalho de mestrado: “ – há o predomínio da prosa poética. É um livro feito de anotações, fragmentos do cotidiano, de sensações – e de traduções [...]. Há a referência explícita a personagens que já haviam habitado outros textos de Ana – como vimos ser o caso de LM” (CARDOSO, 2010, p. 66), que também é citado por Adriana Lunardi, em “Kass”.

Kass é Katherine Mansfield, escritora nascida em Nova Zelândia, em 1888, e que faleceu aos 34 anos, em Fontainebleau, no Sul da França, em 1923, após uma hemorragia pulmonar, consequência da tuberculose. Residiu em vários países: Inglaterra, França, Suíça e Itália. Tornou-se uma escritora renomada e teve suas obras traduzidas em diversos em diversos países. Nas reflexões apontadas por Adriana de Freitas Gomes e Maria Clara Castellões de Oliveira (1988), em “Ana Cristina Cesar,

tradutora de Katherine Mansfield”, as autoras sinalizam alguns dos prováveis motivos que levaram Ana Cristina Cesar a traduzir “*Bliss*” para a obtenção do título de mestre. Segundo as autoras, o trecho abaixo transcrito foi retirado do prefácio da dissertação de mestrado de Ana Cristina Cesar:

Não constituiu coincidência alguma o fato de que, ao mesmo tempo em que eu traduzia o conto “*Bliss*”, ia mergulhando, paralelamente, no diário de KM, em suas cartas e biografias. Um leitor atento afirmou: “Não consigo pensar em KM apenas em termos de autora literária. Ela ocupa lugar de destaque entre os escritores modernos que primam pela originalidade e subjetividade e, em seu caso, ficção e autobiografia constituem uma única e indivisível composição”. [...] Na qualidade de autora, essa fusão de ficção e autobiografia me seduz. E, na qualidade de tradutora – alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor – não consegui deixar de estabelecer uma relação pessoal entre “*Bliss*” e a figura de KM. (CESAR, *apud* GOMES; OLIVEIRA, 1988, p. 12-13).

Acreditamos que Adriana Lunardi, ao escrever sobre Katherine Mansfield, não tomou, no entanto, rumo diferente daquele tomado por Ana Cristina Cesar. Ela também mergulhou em uma “cena que parecia estar desde sempre na história de Kass e apenas aguardava, imóvel, para que ela a visse com os próprios olhos” (LUNARDI 2002, p. 86). Era a cena da morte pela qual, talvez, a autora de *Vésperas* tenha tomado um atalho para um caminho sinuoso, no qual as palavras pudessem desvendar os mistérios de morte da escritora. Por isso, gostaria “de me distrair, ler um pouco, escrever. Mais estou tão longe das palavras quanto de Karori. Onze mil e quinhentas milhas, para ser exata. Seria preciso um transatlântico para voltar e nem assim ela conseguiria” (LUNARDI, 2002, p. 81-82), porque não haveria mais tempo para salvá-la daquela doença incurável. Com relação à escrita da obra *Vésperas*, Adriana Lunardi afirma, em entrevista, que:

Foi um trabalho inicialmente investigativo. Li biografias, diários, entrevistas, enfim, tudo o que estivesse ligado à vida das autoras. Do mesmo modo, reli a obra de cada uma delas, comparei traduções, busquei exaustivamente conhecer o que tinham publicado e quando, refazendo o percurso sempre que iniciava uma nova narrativa. Depois, deixava a leitura assentar-se e não voltava mais à pesquisa. As autoras passavam a ser personagens ficcionais, e só à minha ficção é que eu devia prestar contas, não mais às biografias. (LUNARDI, 2010).

Como aponta a autora, foi um trabalho árduo. Em “Kass”, por exemplo, observa-se uma busca incansável pela cura da tuberculose, mas também fica evidente, no texto de Adriana Lunardi, o entrelaçamento do personagem, como o de LM, que não

deixa de estabelecer uma espécie de conexão entre as gêneses das escritoras Ana Cristina Cesar e Katherine Mansfield. Isso torna-se evidente, em “Kass”, através de uma “companhia que irá tocar agora, tocou como 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 bilhete de LM., notícias de Lawrence, dos Wolves.” (LUNARDI, 2002, p. 85). Como já havia dito em outras ocasiões, Adriana Lunardi faz referências a personagens das obras de suas escritoras em *Vésperas*, como é o caso de LM.

Conforme Adriana F. Gomes e Maria Clara C. Oliveira (1988), a escritora Katherine Mansfield abalou a estrutura da sociedade patriarcal, abordando a posição de desconforto da mulher na sociedade inglesa:

Em “Bliss”, Katherine Mansfield apresentou questionamentos muito próprios à época de sua escrita, que certamente abalaram as estruturas da velha e aristocrática Inglaterra, visto ter abordado o desconforto em relação à posição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal inglesa. Ao mesmo tempo, a conquista chamou a atenção para o fato de que a mulher também possui libido e que a atração sexual pode ser despertada por um ser do mesmo sexo, corroborando o fato de que há em “Bliss” uma intensa fusão de ficção e autobiografia. (GOMES; OLIVEIRA, 1988, p. 47).

Katherine Mansfield, na verdade, parece não concordar com a situação imposta pela sociedade com relação à mulher. Assim, ela escreve para lembrar a aristocracia de que, além do papel de mãe e de dona de casa, a mulher possui desejos sexuais, e tais desejos podem ser despertados por outra mulher. Segundo Camilla Damian Mizerkowski (2008), Katherine Mansfield possuía uma personalidade marcante; era inteligente, sensível e possuía uma dose de crueldade e egoísmo:

Aqueles que conviveram com a autora afirmam que no convívio social Mansfield mudava tranquilamente de papéis, assumia a identidade da pessoa com quem falava ou da coisa que estivesse contemplando, tal qual um camaleão (*In*: Mansfield, 1996, p. 14). Este fato é percebido e comentado por vários outros escritores e críticos famosos, como Virginia e Leonard Woolf e D. H. Lawrence. Leonard Woolf escreve: “Por natureza, eu acho, ela era alegre, cínica, imoral, indecente e sagaz. Quando nós a conhecemos, era extraordinariamente divertida. Não acho que alguém tenha me feito rir tanto quanto ela naquela época”. (MIZERKOWSKI, 2008, p. 21-22).

Virginia Woolf admitia, em seus textos confessionais, conforme afirma Camilla Damian Mizerkowski, que considerava Katherine Mansfield uma rival, “cuja

obra é motivo de inveja: ‘And I was jealous of her writing — the only writing I have ever been jealous of’ (Woolf, 1981, p. 227). E eu tinha ciúmes de sua escrita — a única que invejei.” (MIZERKOWSKI, 2008, p. 1).

Entre as escritoras mencionadas por Adriana Lunardi, destacamos três: Catherine Mansfield e Ana Cristina Cesar, às quais já nos referimos, e Sylvia Plath, que, assim como Ana Cristina Cesar, morreu de forma trágica. Ana Cristina Cesar suicidou-se aos 31 anos, jogando-se da janela do prédio no qual morava, no Rio de Janeiro; já Sylvia Plath, escritora americana, morreu em Londres, inalando gás, aos 30 anos de idade. Essas escritoras, apesar de terem falecido muito jovens, deixaram, sem sombra de dúvida, um legado importante para a historiografia social.

Sylvia Plath, por sua vez, segundo Sarah Casagrande, em “A poesia de Sylvia Plath: tradução e recepção de *Lady Lazarus* e *Words* por graduandos de curso de licenciatura em letras” (2008), no qual investiga como ocorreu a recepção crítica da poeta norte-americana Sylvia Plath, foi pouco conhecida, mas a popularidade em relação à sua obra poética aumentou depois e continuou a crescer, polêmica e paradoxalmente. Revelou-se como uma das vozes mais fortes da poesia norte-americana da segunda metade do século XX, sendo considerada, por uma parcela da crítica, por volta de 1970 como uma das mais importantes poetas. A produção literária, principalmente a poética, é assunto polêmico: “parte da crítica, teóricos e leitores especializados a reconhecem como uma grande poeta, enquanto é criticada por outra parte, que consideram as críticas positivas exageradas as suas obras como resultante de seu suicídio” (CASAGRANDE, 2008, p. 7). Para Sarah Casagrande:

Sua morte na década de 1960 coincidiu com a segunda onda feminista nos Estados Unidos e adicionado ao fato de ser considerada vítima da sociedade da época, do “American Way of Life”, “Modo de Vida Americano”, diagnosticada como maníaca depressiva, tendo passado por tratamento e internação psiquiátricos envolvendo eletrochoques, foi transformada, também, em mártir e ícone do feminismo. Como SP<sup>16</sup> era considerada uma mulher bonita, inteligente e poeta talentosa, algumas feministas radicais atribuíram as razões de sua vida trágica, bem como a causa incerta de seu suicídio, como resultado de seu relacionamento conjugal conturbado com o marido, o poeta inglês Ted Hughes (ASCHER, 1998). (CASAGRANDE, 2008, p. 7).

---

<sup>16</sup> Sigla utilizada pela autora para Sylvia Plath.

O suicídio é um tema marcante em *Vésperas*. Além de Sylvia Plath e de Ana Cristina Cesar, a romancista Virginia Woolf é reconhecida como escritora suicida que ocupou um lugar privilegiado no cânone literário. Adriana Lunardi busca evidenciar, em sua ficção, um discurso a partir da morte das escritoras. Em “Victoria”, o jornal trazia “a informação de que a poeta Sylvia Plath tinha morrido tragicamente no dia anterior, em sua casa, na Fitzroy Road, 23. Quando escrevem falecimento trágico, os jornais estão varrendo para as entrelinhas a palavra suicídio” (LUNARDI, 2002, p. 91). Em entrevista a Rogério Pereira e Yasmin Taketani, Adriana Lunardi afirma que:

A consciência da morte despertou em mim ainda quando criança. Fiquei perplexa, muda, ante a descoberta. Olhava para os meus coleguinhas de escola e pensava: em setenta, oitenta anos, estarão todos mortos! Naquela época, acreditava ser um segredo que só eu conhecia. Por outra, acho que a gente só faz certas coisas porque sabe que vai morrer um dia. É o que nos define; explica a relação atrapalhada que temos com o tempo, a fome de emoções, as tolices que fazemos. E como não há racionalidade, progresso tecnológico, deus ou terapia que dê conta, nos evadimos dessa insuportável certeza pela arte. Nos meus livros, o assunto salta sem querer, já quando me pergunto sobre o perfil das personagens — quem são, do que gostam, como se expressam, que tipo de passado possuem. Minha única certeza é quanto à angústia fundamental que elas trazem no peito: a de se saberem mortais. Essa é a mola invisível do drama, a explicação silenciosa para tudo o que fazem. (LUNARDI, 2012).

Adriana Lunardi menciona que a morte literalmente biográfica das personagens fundamenta-se nas questões da arte, da angústia e do silêncio; são dramas que problematizam uma relação com o tempo, limite de ruptura entre a morte e a vida. Segundo Philippe Ariès (1989), a morte como ruptura nasceu e se desenvolveu no mundo dos fantasmas eróticos; vai passar para o mundo dos fatos reais e, assim, perder “as suas características eróticas, ou pelo menos serão sublimadas e convertidas em Beleza. A morte não será desejável, como nos romances negros, mas será admirável pela sua beleza: é a morte que chamaremos romântica” (ARIÈS, 1989, p. 44). Mas a morte, no sentido real, pode ser vista também como um paradigma que rompe as barreiras enigmáticas para coexistir na arte ficcional. Tomamos de empréstimo para nos referir às mulheres escritoras de *Vésperas* as palavras de Ruth Silviano Brandão (2006). A escritora tematiza que “essa morte que não morre, a morte que sempre volta, o vazio de uma ausência que, paradoxalmente, é mais poderosa que a presença dos vivos [...] são mortas cuja presença persiste de forma terrificante, como aspecto de um feminino

onipresente” (BRANDÃO, 2006, 86) que se desdobra em um contexto narrativo para engendrar suas história.

Histórias que se realizam a partir da imaginação criadora da autora que, através das mortes das escritoras, criou histórias ficcionais para cada uma das histórias biografadas. A narrativa enfoca o tema da morte e parece que Adriana Lunardi, ao reescrever essas histórias, fotografou, por um ângulo diferenciado, cada uma das mortes das personagens. Em “Flapper”:

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

A morte da personagem é metafórica, engendrada em um plano invisível e ficcional, mas também é uma morte histórica e biográfica, que percorre os labirintos de *Vésperas*. Segundo Gean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 440-453), o fogo é um elemento purificador e regenerador; já a fumaça é a imagem das relações entre a terra e o céu para reunir a alma e restaurar a vida. A morte que corta as linhas do texto corta sem dor ou piedade; é uma morte violenta e aniquiladora. Zelda, em seu leito, ao observar o fogo e a fumaça, tenta “erguer-se, inutilmente. Seus pulsos e tornozelos estão amarrados à cama desde o dia em que chegou ali” (LUNARDI, 2002, p. 102). Ela sabe que ninguém poderia lhe salvar daquela morte que destruiria não somente o contexto ficcional, mas também a própria escritora e a sua palavra, restando apenas a história da representação, a qual a morte não poderá destruir.

São histórias cujas vozes ressoam incessantemente nos labirintos de *Vésperas*; vozes que voltam no tempo para tecer e para serem tecidas na tessitura literária. Para Pierre Brunel, em *Dicionário de mitos literários* (2005), são as mulheres e os instrumentos utilizados que especificam “as figuras esperadas; a carga semântica da fiação se desloca, ela avança lentamente no texto, avanço esse que segue as etapas do desejo da fiandeira. É talvez aí, no momento em que passa à escrita, que o conto rejeita mulher e deusa, para construir o humano feminino” (BRUNEL, 2005, p. 378), que vem tecendo os fios em um emaranhado de (con) fusão, enunciando, sobretudo, a escrita de autoria feminina.

### 3.3 As *Vésperas* que tecem o fio do destino

Adriana Lunardi tece, em *Vésperas*, o fio narrativo cujo nó selaria o destino das suas personagens. Esse destino evidencia o relato lunardiano pelo qual passaram as mulheres escritoras, o momento de solidão e de angústia até chegar à ocasião em que o fio se torce, passando a formatar o nó narrativo que entrelaça a escrita biográfica e a ficcional. No estágio da escrita biográfica, as personagens aprisionadas na escritura da morte podem ouvir os rumores das vozes que representam a enunciação das personagens ficcionalizadas, como Flapper e Colette, por exemplo, que morreram nas *Vésperas* biográficas para ressurgir na ficção. Pierre Brunel (2005) afirma que:

Para Rousseau, no fio dos tempos, o filete de voz dura toda a vida, amortecido sob novas camadas no fundo das vozes. É a matéria têxtil que reagrupa as palavras, as pausas, consolidando-as num solo de sons que canta. Voz da velhice, da morte que junta o visível e o legível. Já não dá para escutar, a não ser na escrita, como um fio que engendra nossa voz e que nós seguimos. (BRUNEL, 2005, p. 383).

É possível perceber, através de Brunel, que as vozes se juntaram de duas maneiras para unir, finalmente, as duas pontas do texto, no qual as camadas do real e do ficcional são sobrepostas. Em “Flapper”, por exemplo, 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” (LUNARDI, 2002, p. 100). Nota-se que a escrita lunardiana, mais uma vez, comprova que é mesclada pelos recursos da verossimilhança, pois Zelda Fitzgerald era do Alabama, casada com Scott, e sua filha se chamava Scottie.

Na biografia escrita por Nancy Milford (1970), segundo Deise Bastos da Costa (2010), Zelda Sayre Fitzgerald nasceu nos Estados Unidos, em Montgomery, no estado de Alabama, em 24 de julho de 1900; quando menina, frequentava aulas de balé, incentivada por uma das suas irmãs mais velhas. Em 1918, ela conhece, no Country Club da cidade, Francis Scott Key Fitzgerald, com quem se casou em 1921 e teve uma filha de nome Scottie. Na biografia, também é possível perceber a relação conflituosa do casal Fitzgerald, o caso amoroso de Zelda “com o aviador Edward Jazam, as constantes bebedeiras e internações em clínicas psiquiátricas e, de modo especial, as

investidas de Zelda na literatura, na pintura e no balé. Zelda Fitzgerald morreu em um incêndio em 10 de março de 1948” (COSTA, 2010, p. 93).

No prefácio da obra *Esta valsa é minha* (1986), de Zelda Fitzgerald, Caio Fernando Abreu afirma que a “autobiografia é nítida, de certa forma, parece a versão original de Zelda a tudo que Scott contaria em *Suave é a Noite*, onde ela própria aparece com o nome de Nicole” (FITZGERALD, *apud* ABREU, 1986, p. 10). A obra foi o único romance de Zelda Fitzgerald escrito em um hospital psiquiátrico, em apenas seis semanas, no qual a autora morreu acidentalmente em 1947. Segundo Caio Fernando Abreu: “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’.” (FITZGERALD, *apud* ABREU, 1986, p. 10). Caio Fernando Abreu, no prefácio, recorda ainda sobre as escritoras Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar – são “garotas que ousaram ir muito além do mediocrementemente permitido” (FITZGERALD, *apud* ABREU, 1986, p. 11).

Em *Esta valsa é minha* (1986), a protagonista Alabama é a caçula das três filhas do casal Austin e Millie, moradores do Sul dos Estados Unidos, em uma cidadezinha que possui o mesmo nome da protagonista, lugar no qual Alabama passou a infância e a adolescência. O romance se passa no período entre guerras; época na qual a personagem conhece o aspirante David Knight, com quem se casa e tem uma filha. O casal muda-se para Connecticut, e depois, para a França; e retorna à cidade natal quando o pai de Alabama está prestes a morrer.

Das personagens escritoras lunardianas, talvez Zelda Fitzgerald tenha sido a que maior usufruiu da liberdade de expressão. Ela recebeu o apelido de Flapper, conforme Gilberto Freyre, citado por Deise Bastos da Costa, no final do século XIX. A palavra *flapper* significava prostituta; por volta de 1920, essa palavra passa a designar uma jovem de estilo andrógino (COSTA, 2010). No prefácio da obra *Esta valsa é minha* (1986), escrito por Harry T. Moore, o autor postula que Zelda Fitzgerald “usou a mulher como modelo da *glamour girl* dos anos 20 em vários romances e histórias; na verdade tanto ela como o marido tinha se tornado emblemas da juventude dourada da época” (FITZGERALD, *apud* MOORE, 1986, p. 267).

Harry T. Moore acrescenta ainda que Zelda, por sua vez, era talentosa, mas não conseguia desenvolver o seu talento, e sempre se frustrava. Começou a estudar balé quando já havia passado “da idade para realizar qualquer coisa de importância nesse

campo. Finalmente teve de ser internada para um tratamento de esquizofrenia. O que precede parece um esboço de *Esta valsa é minha*, mas este livro não deixa de ser uma biografia quase literal” (FITZGERALD, *apud* MOORE, 1986, p. 267). Adriana Lunardi, em entrevista à Francesca Angiolillo (2002), da *Folha de São Paulo*, pontua que Zelda Fitzgerald: “tinha uma vida errática e glamorosa, bebia doidamente e acabava sempre internada em sanatórios. Pois bem, ela morre em um incêndio no segundo andar de uma clínica, cujas janelas eram gradeadas para, justamente, evitar atos suicidas” (LUNARDI, 2001).

Outra escritora agraciada por Adriana Lunardi é Sidonie-Gabrielle Colette, que nasceu em Borgonha, na França, e faleceu aos 81 anos, em 1954. A personagem do conto “Minet-Chéri”, conhecida como Colette, narra a própria história, mas confessa não acreditar quando as páginas do “diário vão sendo viradas por dedos invisíveis” (LUNARDI, 2002, p.57). São fantasmas enunciando, nas *Vésperas*, o drama da morte.

Drama que sobrevive pela cumplicidade entre narradora e a personagem, evidenciando, dessa forma, a ambiguidade no texto. Ambiguidade esta que ocorre entre Collete e Claudine que, afinal de contas, na história lunardiana, são as mesmas pessoas, uma espécie de alma gêmea que une “criador e criatura”. Essas personagens parecem se projetar, segundo Pierre Brunel (2005), em um “fio que fiaria a própria voz, representação daquilo que em nós sairia do obscuro, seria o rastro, o sinal autobiográfico de quem ousa olhar-se interiormente (BRUNEL, 2005, p. 383), recusando-se em acreditar “que ao chegar ao topo encontraria a mim mesma, de braços cruzados, à minha espera” (LUNARDI, 2002, p. 59).

A narradora acena para o fato de que o espaço da escrita parece ser um lugar no qual a personagem pudesse vivenciar as próprias experiências e que as suas memórias pudessem ser resgatadas. Nádia Cristina Nogueira, em “Escrita de si, escrita autobiográfica em Elizabeth Bishop” (2011), estudo voltado para uma escrita como linha de fuga e como possibilidade de ocupação de “espaços outros” na cultura brasileira, refletidos nos aspectos da vida pessoal e profissional de Elizabeth Bishop, afirma que:

[...] a escrita de si possibilita a (re) construção de uma relação consigo por meio da linguagem daquele que escreve. Uma escrita singular, pois o que se diz é aquilo que se experimentou, presenciou e viveu em relação a um determinado acontecimento inscrito no presente ou no passado. (NOGUEIRA, 2011, p. 210).

Mesmo que o contorno dessa escrita não seja muito nítido, a personagem Colette se deixa iludir pelas lembranças presentes nos objetos e na memória: “Ela pode rever a infância nos porta-retratos que estão por todo lado. Nas fotografias, e apenas nelas, terá tido uma mãe entregue à intimidade das carícias, o enredo palpitante, legitimador, das mãos adultas enlaçando os dedos indomáveis da filha” (LUNARDI, 2002, p. 60), em um gesto de ternura, tomado pela saudade que somente poderá ser preenchida com a cumplicidade da memória. Por isso, imagina-se “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?” (LUNARDI, 2002, p. 62-63). As dúvidas persistem nessas horas que antecedem a morte; somente as lacunas da escrita são preenchidas; o resto são reflexões entregues ao silêncio.

Deve-se ressaltar que a reflexão de Adriana Lunardi sobre as mulheres escritoras vai além das fronteiras da obra *Vésperas*. Na obra *As meninas da torre Helsinque* (1996), no conto “Uma biografia para Barbie”, a personagem Ana Bárbara ou Barbie, assim como a personagem Clarice, que estabelece uma relação com a escritora Clarice Lispector, também estabelece uma relação com a pintora mexicana Frida Kahlo.

Nesse conto, Barbie apresenta-se como uma atriz de teatro que deseja gravar um disco e se frustra diante dos planos de ser cantora, porque o seu namorado Jed vai embora, desistindo de custear as despesas do disco. Barbie é uma personagem completamente desequilibrada e com dupla personalidade, pois não dava para saber, pelas suas opiniões, quando estava falando sério ou quando estava representando. Mas tudo se complica quando Barbie avisa à narradora-biógrafa que está internada em um hospital, que estava com câncer e que iria perder o útero. Então, a narradora procura o médico e fica sabendo que a doença de Barbie era pura invenção; ela havia assumido, portanto, o sintoma da doença de Frida Kahlo.

Segundo Marilda Corrêa Ciribelli, a pintora Madalena Carmen Frida Kahlo Calderon nasceu em 1907, em Cayacán, na cidade do México, e faleceu de

broncopneumonia, em 13 de julho de 1954. Com seis meses, a pintora teve poliomielite, deixando sequelas para sempre na perna e no pé esquerdo. Em 1925, sofre um acidente, ficando gravemente ferida. Fraturou a coluna, as costelas e a perna direita em onze lugares; deslocou o ombro, rompeu a bacia e esmagou o pé; ficou internada no hospital da Cruz Vermelha durante três meses. Um ano depois do acidente, Frida Kahlo voltou a ser hospitalizada; sua coluna piorou e ela passou a usar colete de gesso. Imobilizada em uma cama, começou a pintar a própria imagem vista através de um espelho colocado no teto sob a cama. Ela se recuperou do acidente e voltou a andar, mas nunca deixou de sentir dores físicas. A “arte de Frida, segundo alguns psicanalistas, vinha do seu corpo, de sua dor e de sua solidão. Ela encontrou uma nova vida, através da criatividade de sua pintura. A arte, para ela, era, sem dúvida, ‘uma espécie de bálsamo e uma arma com a qual implorava e seduzia’.” (CIRIBELLI, 2006, p. 87-90).

Marilda Corrêa Ciribelli afirma ainda que Frida Kahlo casou-se com o pintor Diego Rivera, com quem viveu uma vida conturbada, pois ela sempre desejou ter filhos, mas que teve três abortos, devido às fraturas em seu corpo, consequências do acidente. Com relação à profissão, Frida Kahlo sofreu muito preconceito, pois:

“A arte era coisa de homem”, como se poderia conceber que uma mulher pintasse um nu? “Não era fácil uma mulher se dedicar à pintura, porque não eram levadas a sério, principalmente, num país católico como o México”. Frida com sua coragem abriu caminho para outras artistas e, por isso, enfrentou todo tipo de preconceito. (CIRIBELLI, 2006, p. 96).

Frida Kahlo, assim como as outras mulheres escritoras citadas por Adriana Lunardi, não aceitou a submissão e a imposição do sistema social vigente; lutou contra o preconceito e foi criticada e rejeitada por não obedecer aos padrões sociais; por isso, a sociedade a considerou transgressora, por ser artista, por participar do Partido Comunista e por viver uma vida boêmia.

No que se refere às questões das artes, de uma maneira geral, como já foi dito, a mulher alcançou maior visibilidade na historiografia a partir da década de 1960, com a conquista do feminismo no contexto social. Muitas das mulheres artistas, pintoras e escritoras incentivaram, de certa forma, outras mulheres a pensarem as questões referentes ao gênero na pós-modernidade. Zahidé Lupinacci Muzart, em “A ascensão das mulheres no romance” (2011), afirma que, quando as nossas primeiras escritoras tentaram publicar suas obras, ocultando-se em pseudônimos, temendo a opinião

masculina dominante, tudo era visto com muita delicadeza, como obras de senhoras, equivalendo-se ao tricô, ao crochê, ao bordado ou à culinária. Mas, “atrás desse artesanato, existiram vozes que se fizeram ouvir até os dias de hoje e, de repente, encontramos um número grande de escritoras brasileiras” (MUZART, 2011, p. 17) criando uma arte nova, para se (in)escreverem no contexto literário, procurando novas fórmulas, ou seja, a inventividade no campo das artes. Adriana Lunardi, por exemplo, com sua sensibilidade artística, presenteou-nos com as histórias das mulheres artistas, um assunto não muito recorrente no contexto literário da pós-modernidade.

Neste estudo, foram abordados pontos importantes sobre a escrita de Adriana Lunardi, ficando evidente que, na estrutura textual, a reflexão sobre os estudos do feminismo e da representação da mulher escritora evidenciam a problemática da morte no espaço ficcional e biográfico. Através das narrativas lunardianas, tivemos a oportunidade de conhecer as histórias de cada uma das mulheres escritoras. Na verdade, a obra abriu espaço para que pudéssemos, através da ficção da autora, percorrer os caminhos dos estudos de gênero, nos quais se evidencia a escrita de autoria feminina.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

– A morte é a única elegância verdadeira.  
(Zelda Fitzgerald)

Os contos de Adriana Lunardi, construídos em um espaço urbano, apresentam-se como uma espécie de enigma da mulher escritora. Nesse enigma, a autora constrói a vida das personagens em duas perspectivas: real e ficcional. Ricardo Piglia, em *Formas breves* (2004), obra na qual o autor trata das suas experiências biográficas e literárias, além de apontar novas teses sobre o conto, afirma que “o conto moderno conta duas histórias como se fosse uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). E cada uma dessas histórias é narrada de modo diferente; para contá-las, é preciso a chave do segredo, pois um relato visível oculta o relato secreto.

Mas não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: “o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada” (PIGLIA, 2004, p. 90-91). A narrativa lunardiana seria, nesse sentido, um enigma perpassado por uma atmosfera realista, cabendo ao leitor tentar decifrar esses enigmas que se camuflam no texto.

Observamos também a representação da mulher escritora na obra *Vésperas*, engendrando, principalmente, as questões que dizem respeito à morte, ao corpo feminino, à conquista da visibilidade através da linguagem e à importância da escrita de autoria feminina no contexto pós-moderno, sem perder de vista as vozes biográficas que parecem funcionar como uma espécie de pano de fundo para a escritura ficcional. Notamos ainda que as vozes das mulheres escritoras que perpassam a obra ecoam, inexoravelmente, entre os signos vida/morte e biografia/ficção, sendo metáforas do discurso literário. Dessa maneira, portanto, percebemos que as histórias das mulheres escritoras problematizam, entre outros rumores, os temas da decepção, da angústia, da velhice e dos amores no contexto literário lunardiano.

Cabe enfatizar que Adriana Lunardi coloca em evidência a crise existencial do sujeito feminino: crise que perpassa a vida das mulheres escritoras, vítimas das iniquidades sociais e de um discurso ideológico condicionado pelo sistema social de poder. Os contos admitem, em sua análise, um caráter metafísico, tornando evidentes os dilemas entre vida e a morte que ocorrem na narrativa, sem nenhum tipo de explicação lógica. Se, em uma direção, o jogo vida/morte é aproximado pelos fatos da

verossimilhança no foco narrativo, por outro lado, suscita as reflexões sobre os enigmas indecifráveis da morte das personagens.

Dessa maneira, compreende-se que, em momento algum, a morte parece atingir o fim, ou seja, o falecimento e o óbito, mas aparece como se fosse uma passagem sutil, uma enunciação, como um enigma do feminino que parece transitar nas margens do real e do irreal. Conforme sugerem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), a morte é um postulado de “revelação” e de “introdução”; toda iniciação passa por uma fase de morte, antes de se iniciar uma vida nova (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 621). Vida que renasce em outro texto, fazendo com que essas mulheres deixem de ser algozes da própria existência.

Ao longo deste percurso, tentamos tornar evidente a representação da mulher escritora pontuando que a mulher percorreu, ao longo da vida, caminhos diferentes daqueles percorridos pelos homens. Ela foi vítima de uma sociedade machista e excludente, que lhe negou o direito educacional, papel essencial para garantir, além de visibilidade e profissão, o reconhecimento de ser mulher e de estar engajada em causas sociais em *prol* da sociedade. Confessamos que foi esta a principal questão que nos levou a realizar este trabalho, o qual se poderia chamar de inquietação ou de inconformidade com as injustiças que as mulheres sofreram ao longo dos séculos.

Assinalamos, de passagem, um dos aspectos problemáticos do qual Adriana Lunardi encarregou Virginia Woolf, na abertura da obra, para enunciar a *via crucis* da morte das mulheres escritoras. A morte que traz a pedra como um signo paradoxal que atravessa o texto, sendo levada por Virginia para ser depositada no túmulo de Clarice Lispector. A pedra é entregue à personagem Clarice que, na verdade, parece ser mais Joana, da obra *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. Essa pedra sela o pacto de morte entre as escritoras e passa a representar o signo da cruz, que simboliza o peso da angústia, do abandono, da solidão, da doença e de todas as dores pelas quais passaram as mulheres escritoras.

É pertinente esclarecer que os narradores da obra *Vésperas* chamam a nossa atenção para a importância da estrutura narrativa dos contos, aproximando as mulheres escritoras das suas produções artísticas, revelando o encontro dessas personagens com a morte e tornando, as cenas, imagéticas na mente do leitor, tentando reproduzir a realidade dos fatos narrados, e também para tornar as cenas narradas mais próximas do

realismo. Por isso, chamo a atenção, nesta reta final, para a importância da mulher escritora, que vivencia uma espécie de *via crucis* na escrita de Adriana Lunardi.

Uma escrita emblemática e metafórica, carregada de signos (in)decifráveis, como a pedra que a protagonista (do primeiro conto) carrega no bolso do casaco, quando segue o caminho do rio Ouse. Caminho que percorre por várias vezes, como um exercício de autopiedade e de sacrifício, um exercício de peregrinação, assim como o fez Cristo ao carregar a sua cruz até o Calvário. Virginia segue o caminho do rio, em uma espécie de *via crúcis*, premeditando a consumação plena da morte, escolhendo, para a sua jornada, a grande pedra, “a maior que podia carregar. Suas arestas, bastante regulares, foram limadas por anos de intempérie e esquecimento. Depois de tê-la achado, Virginia voltara todos os dias para vigiar, ter a certeza de que ninguém mais estava interessada em retirá-la dali” (LUNARDI, 2002, 13). A presença da pedra é tão marcante que a personagem realiza uma espécie de ritual, como se fosse uma cerimônia macabra de morte.

Nesse drama, Virginia carrega a pedra e tenta cumprir o seu trajeto; calejada, sente “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). Mergulha nas águas profundas do rio para desvendar o mistério da morte, símbolo metafórico do duplo, do vazio, do definhamento, da alienação, do delírio que elucida a pulsão da escrita de autoria feminina, que reduplica as vozes das protagonistas, garantindo que ora elas se enunciem como personagens, ora como escritoras na dobra do texto.

É possível, através das vozes dessas mulheres, ouvir rumores de uma linguagem de alucinação e de degeneração do corpo frágil, que vegeta na superfície obsessiva do texto, pilar de sustentação do qual ressoa um “coro de vozes” que (re)surge como um símbolo decadente, uma espécie de chamamento no labirinto do texto ficcional. É a morte do sujeito agônico; suas vozes são ecos murmurantes que habitam as margens da narrativa e duplicam-se. São vozes dissimuladas que ocupam o espaço do vazio, do finito, do impossível; são as vozes “afogadas”, vozes que “finalmente se calam e Virginia ri” (LUNARDI, 2002, p. 19) livremente para conduzir, além da pedra, os fantasmas que passam a assombrar todas as personagens.

Mas esses fantasmas habitam outro plano textual, representado pelo inconsciente de outras escritoras que evidenciam, na escritura, símbolos da linguagem metafórica da escrita literária. Uma escrita que bordejia nos espaços fragmentados, nas *Vésperas* da vida e da morte, fusão de verso/prosa, resquício de escrita de gênero que culmina nas relações da linguagem literária. Linda Hutcheon (1991), citando Umberto Eco, afirma que “os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (HUTCHEON, 1991, p.167), e termina ressoando em outras vozes autorais, como um fio condutor que se liga, fazendo-se presente em *Vésperas* por meio de cada uma das histórias contadas por Adriana Lunardi; estas são, portanto, um embasamento de outras vozes autorais biográficas e ficcionais.

Descortinamos também, em *Vésperas*, a distribuição de papéis, que ficaria por conta da sequência de representação das personagens, pelos narradores dos contos: primeiramente, acredita-se, como já foi dito anteriormente, que Ginny é responsável pela abertura da obra e pela condução das outras personagens em uma *via crucis* da morte. Mas a personagem Ginny, na sua conhecida descrição do processo narrativo, recorre à personagem Sonhadora para que ela também faça suas considerações, já que é a última escritora da obra, obedecendo, dessa forma, a uma ordem cronológica na narrativa. Mas, em suas considerações, confessa estar um pouco transtornada e:

Sem saber mais do que ninguém o quanto de verídico havia nessa bisbilhotice, [...] mistura idéias como mistura tintas e fica menor a cada dia, perdendo-se em meio aos brocados dos vestidos. “Qual delas viera a dar nisso?” – pergunta-se a empregada – “A Júlia ferida de morte pelo jovem poeta, ou a que escolhera fechar-se ao mundo e viver para a escrita?”. (LUNARDI, 2002, p. 108).

Observa-se que o discurso da personagem deixa bem clara a existência da duplicidade de papéis na narrativa. Mas é importante salientar que essa duplicidade representa não somente a existência das escritoras, mas também outros papéis, que foram atribuídos a elas dentro do contexto narrativo. “Sonhadora”, por exemplo, é o nome do conto e o apelido de Júlia da Costa que, por sua vez, passa a representar Lúcia, personagem criada por Júlia. Na verdade, Lúcia é uma protagonista que habita as molduras dos painéis de pintura de Júlia. Através de Lúcia, Júlia realiza os seus sonhos com José, e as “cartas de um para o outro voltam a circular. Lúcia as guarda escondidas

entre o seio e o vestido; escreve quase todos os dias páginas de amor e de ciúme, que o amante busca em lugar secreto” (LUNARDI, 2002, p. 114).

É interessante compreender que Lúcia é uma personagem que existe na memória de Júlia, como uma espécie de outro eu criado por ela para que, talvez, pudesse suportar a insatisfação que a vida lhe proporcionou, como a ausência do homem amado. Esta ausência fez com que Júlia, ilusoriamente, recorresse aos seus devaneios para cumprir “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 outra” (LUNARDI, 2002, p. 113). A duplicidade da personalidade representada pela personagem Júlia pode estar relacionada também ao nome do conto, “Sonhadora”. Etimologicamente, a palavra sonho é considerada de difícil tradução na linguagem, devido à complexidade da sua subjetivação simbólica. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos* (1997), citado por Maria Zambrano, a palavra sonho se organiza em um plano da consciência ou em um lugar no qual a consciência e a alma entram em consonância, em um processo de simbiose, tornando possível uma criação, tanto na vida pessoal como na realização de uma obra. Por outro lado, o sonho “apodera-se imperceptivelmente da pessoa e engendra um certo esquecimento, ou antes uma lembrança cujo contorno se transfere a um plano da consciência que não pode acolhê-lo. O sonho transforma-se, então, em germe de obsessão, de mudança da realidade” (CHEVALIER, 1997, 845). O que condiz com a representação do excesso de idealização, de fantasias que possibilitam à personagem Júlia dissimular a identidade do sujeito na enunciação não somente através dos sonhos, mas também quando realiza o casamento arranjado e faz um pacto com o futuro marido:

- Que pacto?
- Uma “exigência” – corrige Júlia. Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer.
- Nunca, dona Júlia? – Maria Preta enrubesce, ao perguntar. – Quer dizer, ela continua pura, mesmo casada?
- Guarda-se. Não pode transfigurar seu desejo em acordos espúrios, como um casamento de convenção. (LUNARDI, 2002, p. 112).

Júlia rompe com a tradição patriarcal e, rompendo com essa tradição, rompe também com a normalidade das coisas, transgredindo a lei social vigente, lembrando

que somente pelo fato de essas mulheres serem escritoras, como ocorre em todo o texto lunardiano, elas transgridem os padrões impostos pela sociedade, tornando-se, assim, uma problemática dentro do contexto histórico social.

A personagem Júlia, assim como outras tantas da obra, é atormentada pelas dúvidas, pelas lembranças, pelos desejos do inconsciente, pelas neuroses, pelos transtornos e pelos desajustes psicológicos. Ela afirma que, se “para outros doentes a chegada da manhã é um alento, nela prenuncia horas de terror, palpitações descontroladas, fugas de consciência” (LUNARDI, 2002, p. 105). Sigmund Freud (1976) ressalta, em suas análises sobre o sonho, que ele:

Pode ser coerente, harmoniosamente construído como uma composição literária, ou pode apresentar-se confuso a ponto de ser ininteligível, quase como um delírio; pode conter [...] conclusões aparentemente espirituosas; ao sonhador pode parecer claro e precioso, ou obscuro e nebuloso; [...] o sonho, enfim, pode mostrar um tom afetivo indiferente, ou estar acompanhado de sentimentos da mais intensa alegria ou sofrimento. (FREUD, 1976, p. 21).

Procurando enfatizar a condição da vida ambígua que levava a escritora Júlia da Costa, Rosana Cássia Kamita, em “O refúgio da arte” (2003), assegura: “quando não restava mais nenhuma chance, quando ela mesma considerou que eram findas suas esperanças, afastou-se da realidade tão insuportável para os espíritos mais sensíveis e passou a viver de sonhos, em delírio, isolada num sobrado” (KAMITA, 2003, p. 111). Nessa perspectiva, Deise Bastos da Costa (2010) argumenta que “o drama da velhice e do corpo envelhecido sugere a postura diferenciada da mulher-artista que escolhe viver somente de arte e de lembranças, alijando-se do convívio social [...] a relação entre práxis artística e memória, que se converte em uma força criadora e criativa” (COSTA, 2010, p. 23), resultando em um desejo libertador oriundo da obsessão, dos sonhos e da morte.

Com relação às personagens masculinas na obra de Adriana Lunardi, podemos compreender que elas parecem estar de passagem nos contos, acenando para as memórias das personagens femininas. Essas personagens masculinas perturbam a harmonia das protagonistas escritoras, que são tomadas pela saudade, pela lembrança, pela solidão e, muitas vezes, são angustiadas pela dor do amor na narrativa. Os contos são narrados nas *Vésperas* da morte das escritoras, e, no final de cada um deles, é

confirmado o enigma extasiante da morte, o qual perpassa as histórias das escritoras personagens das narrativas.

A obra *Vésperas*, de Adriana Lunardi, possui uma atmosfera densa, um delírio de morte que se desencadeia em cada conto da obra. O clímax e o desfecho ficam por conta das mortes trágicas das mulheres escritoras. Em linhas gerais, é pertinente salientar que existe um enigma no desfecho dos contos, tornando o clímax de morte condensado e significativo na narrativa. A morte chega a ser uma porta de entrada e de saída para os dois mundos das escritoras, o mundo ficcional e o real. No primeiro, observa-se a passagem para o mundo do devaneio, do falecimento e do literário; no outro, engendram-se as questões relacionadas à vida, à realidade e às biografias. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997): “a morte é o aspecto perecível e destrutivo da existência, [...] mas é também introdutora dos mundos desconhecidos dos Infernos ou do Paraíso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 621).

O tema da morte está presente em cada um dos contos que organizados para que o leitor acredite que realmente está diante das histórias das mortes das escritoras. A morte parece ser um ritual e está presente na casa, nas cartas, na paisagem, na água e, sobretudo, nas margens do texto, no qual a pedra se ancora. Percebe-se que a pedra é metáfora do corpo e da morte; o apego a esse objeto faz parte do ritual sombrio que contempla o desejo do martírio, do pecado e da culpa para a realização da morte:

Primeiro é preciso encontrar pontos de apoio para removê-la. A resistência não é pouca. Virginia insiste. Concede um momento para respirar. Olha para trás. Virginia agacha-se de novo, recolhe a pedra – uma carga aparentemente insustentável para seus ossos – e a coloca no bolso. Ela avança devagar, os olhos postos em um horizonte sem imagens, concentrada na linha reta que a levará para o leito do rio. (LUNARDI, 2002, p. 14).

A morte transita vagarosamente pelo enredo narrativo, e os seus passos seguem as personagens, como se fossem uma linha divisória que marca o caminho transitório da vida e da morte. Uma morte que margeia e que transborda no texto, conduzindo as personagens escritoras para fora da ficção e para dentro da história. Nesse jogo ambíguo, a morte flui dissimuladamente, auxiliando o cortejo fúnebre de cada uma das autoras personagens em seu leito. A morte, para muitas dessas mulheres, é um grito de dor que ecoa no abismo paradoxal da palavra, e “não passa de um obstáculo infeliz” (LUNARDI, 2002, p. 62).

Ariès (1989) argumenta que a “atitude antiga, em que a morte é simultaneamente familiar, próxima e atenuada, indiferente, opõe-se muito à nossa, em que a morte provoca medo, a ponto de nem ousarmos dizer-lhe o nome” (ARIÈS, 1989, p. 25). Por esse motivo, o mundo dos vivos deveria permanecer separado do mundo dos mortos (ARIÈS, 1989, p. 25). Em *Vésperas*, a autora fez uma aproximação dos dois mundos para representar a relação da morte biográfica e da ficcional da mulher escritora.

Nessa relação, segundo Ariès (1989), a morte e a biografia se tornam cada vez mais estreitas entre a vida particular. Acredita-se que “cada homem revê toda a sua vida no momento de morrer, num único relance. Crê-se, também, que a sua atitude, nesse momento, dará à sua biografia o sentido definitivo, a conclusão” (ARIÈS, 1989, p. 35). Para se chegar a uma conclusão lógica em *Vésperas*, é necessário pontuar que muitas das personagens escritoras, que saíram da vida biográfica para entrar na história literária, não se viram como ícones da história; pelo contrário, foram vistas com descaso pela sociedade patriarcalista da época.

Ao discorrer sobre a representação da mulher escritora, vimos que a trajetória dos contos de Adriana Lunardi é construída nas *Vésperas* das mortes das escritoras. Por isso, o clímax da morte perpassa a narrativa em dois momentos importantes: *a priori*, como já foi citado, às vésperas da morte, enunciando a pulsão da reencarnação e do renascimento das escritoras no plano metafórico da ficcionalidade; em outro momento, manifesta-se através do jogo do paradoxo, entre um plano de sublimação fantasmática que ora habita a vida/morte, ora o real/ficcional.

O texto lunardiano, portanto, evidencia a celebração da morte das protagonistas como uma espécie de jogo ritualístico às avessas, que se entrelaça aos louvores da morte em uma liturgia narcísica. Nesse jogo de cartas marcadas, celebra-se o discurso das vozes encarceradas que, insistentemente, habitam o labirinto da memória, fazendo-nos acreditar no ritual mórbido das protagonistas.

As discussões acerca da mulher escritora conduziram-nos a uma fecunda reflexão em relação ao universo literário. Neste universo, é permitido que as palavras se entrelacem em cada uma das histórias das mulheres escritoras para representar as personagens artistas nas *Vésperas* de uma história ficcional que jamais terminará: é a histórias das *Vésperas*.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia do autor

LUNARDI, Adriana. *Marujo ao mar*. Curitiba: Rascunho, o jornal de literatura do Brasil, jan 2012. Entrevista concedida a Rogério Pereira e Yasmin Taketani. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/marujo-ao-mar/>>. Acesso em: 28 dez. 2011.

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

LUNARDI, Adriana. *Adriana Lunardi*. Buenos Aires: Sur de Babel, 2010. Entrevista concedida ao Sur de Babel – Club de libros independientes. Disponível em: <<http://www.surdebabel.com.ar/ultimas-selecciones/196-entrevista-con-adriana-lunardi>>. Acesso em: 28 de dez. 2012.

LUNARDI, Adriana. *Adriana Lunardi*. São Paulo: TV Cultura/Entrelinhas, 2009. Entrevista concedida a Paula Piccarelli. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=db6aBAsjgV0](http://www.youtube.com/watch?v=db6aBAsjgV0)>. Acesso em: 30 mar. 2011.

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

LUNARDI, Adriana. “*Vésperas*” *ata escritoras pelo fio da morte*. São Paulo: Folha de São Paulo, 7 set. 2002. Entrevista concedida a Francesca Angiolillo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200222.htm>>. Acesso em: 15 de mar. 2013.

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

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

LUNARDI, Adriana. *Home Page*. Desenvolvido por Ricardo Mayer, s/d. Apresenta a biografia e a bibliografia da autora Adriana Lunardi. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

### Bibliografia sobre o autor

COSTA, Deise Bastos da. Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi. 2010. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010. Disponível: <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/deisebastos.pdf>>. Acesso em: 24 de fev. 2012.

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

FRANCO, Adenize. Às vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi. *Temas & Matizes*, Cascavel/PR, v. 5, n. 9, 2006. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/saber>>. Acesso em: 11 de mar. 2012.

ALMEIDA, Lélia. Linhagem e Ancestralidade na literatura de autoria feminina. *Espéculo*. Revista de estudos literários, Madri, n. 26, ano IX, mar./jun. 2004. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhages.html>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

BORGES, Telma. *Literatura Brasileira – Modernidade e Tendências Contemporâneas*. Montes Claros: CEAD UNIMONTES, 2004. (Caderno Didático). Disponível em: <[www.cead.unimontes.br/.../literaturabrasileiramodernidade/.../searcht...](http://www.cead.unimontes.br/.../literaturabrasileiramodernidade/.../searcht...)>. Acesso em: 10 jun. 2012.

RODRIGUES, Carla. Nove escritoras a beira da morte. In: LUNARDI, Adriana. *Home Page*. Desenvolvido por Ricardo Mayer, s/d. Apresenta a biografia e a bibliografia da autora Adriana Lunardi. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=24>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

VECCHIA, Adriana Dalla; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. O passado traçando caminhos na literatura de Adriana Lunardi. In: LUNARDI, Adriana. *Home Page*. Desenvolvido por Ricardo Mayer, s/d. Apresenta a biografia e a bibliografia da autora Adriana Lunardi. Disponível em: <<http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/artigo.php?arCodigo=9>> . Acesso em: 31 dez. 2012.

## Bibliografia geral

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente: desde a Idade Média*. Trad. Pedro Jordão. 2. ed. Lisboa, Portugal: Editorial Teorema Ltda., 1989.

BORELLI, Olga. A difícil definição. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Florianópolis: Editora UFSC, 1988. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=LnueC7NGnnEC&pg=PA353&lpg=PA353&dq=bernadete+pasold+UFSC+>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escritora*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora 2004.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANDÃO, Izabel. O GT a mulher na literatura: conexão interdisciplinar. In: STEVENS, Cristina (Org.). *Mulher e literatura – 25 anos. Raízes e Rimas*. Florianópolis: Editora Mulher, 2010.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica; sinônimos; contribuições do tupi-guarani*. São Paulo: Saraiva, 1967.

BUTLE, Judith. *Problema de gênero feminismo e subversão da identidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARDOSO, Tânia Cardoso de. *Entre vozes e silêncios, um sujeito se inscreve na experiência da escrita poética: a poesia de Ana Cristina Cesar*. 2010. 156 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22988/000739562.pdf?sequence=1>> Acesso em 22 jan. 2013.

CASAGRANDE, Sarah. *A poesia de Sylvia Plath: tradução e recepção de Lady Lazarus e Words por graduandos de curso de licenciatura em letras*. 2008. 205 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/scasagrande.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

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

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulher; Goiânia: UFG, 1997.

COSTA, André Vinicius Lira. A morte como insólito. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 5.; ENCONTRO NACIONAL INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL, 1., 2009, Rio de Janeiro. *Anais... O insólito em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/simposios.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

COSTA, Cecília. Mulheres que foram à luta. *Revista do Livro da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 53, ano 17, set. 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. 2. ed. Trad. Beth Viera. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor?. In: \_\_\_\_\_. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica hermenêutica do cotidiano. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (Org.). *Uma Questão de Gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- DUARTE, Constância Lima. O GT a mulher na literatura: 25 anos de história. In: STEVENS, Cristina (Org.). *Mulher e literatura – 25 anos*. Raízes e Rimas. Florianópolis: Editora Mulher, 2010.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext)>. Acesso em: 10 jul. 2011.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- FITZGERALD, Zelda. *Esta valsa é minha*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Editora LTDA, 1976.
- FUNCK, Susana Bornéo. O jogo das representações. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Org.). *Refazendo nós: ensaio sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.
- GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GÓIS, Edna Cristina de. O peso da memória: a representação do corpo gordo em Cíntia Moscovich. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.
- GOMES, Adriana de Freitas; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield. *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora/MG, v. 13, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/ipotesi/article/view/413>>. Acesso em 13 de jan. 2013.
- HIGOUNET, Charles. *Historia concisa da escrita*. 10. ed. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2003.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escritas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2003.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O feminismo em tempos pós-modernos. Referências e impasse. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas Brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: O passatempo do tempo passado. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mouro Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- KAMITA, Rosana Cássia. O refugio da arte. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.
- KNOEPFELMCHER, Juliana Rosenthal. *A questão da mulher e a ordem social: o humor em Dorothy Parker*. 2008. 92 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <[www.teses.usp.br/.../JULIANA\\_ROSENTHAL\\_KNOEPFELMACHE..](http://www.teses.usp.br/.../JULIANA_ROSENTHAL_KNOEPFELMACHE..)>. Acesso em: 10 jan. de 2013.
- LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-208.
- LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 21 ago. 2011.
- MACHADO, Lia Zanotta. Estudos de gênero: para além do jogo entre intelectuais e feministas. In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). *Gênero sem fronteiras*. Oito olhares sobre mulheres e relações de gênero. Florianópolis: Editora Mulher, 1997.
- MACHADO, Lia Zanotta. O feminismo, acadêmico e interdisciplinaridade. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (Org.). *Uma questão de gênero*. São Paulo: Rosa dos Tempos; Fundação Carlos Chagas, 1992.
- MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. Gênero e história: percursos e possibilidades. In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). *Gênero sem fronteiras*. Oito olhares sobre mulheres e relações de gênero. Florianópolis: Editora Mulher, 1997.
- MIZERKOWSKI, Camilla Damian. *A literatura crítica e confessional de Katherine Mansfield na gênese do romance da Nova Zelândia*. 2008. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2010/Ingles/dissertacoes/mizerkowski.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Ingles/dissertacoes/mizerkowski.pdf)> Acesso em: 02 mar. 2013.

- MUZART, Zahidé Lupinacci. A ascensão das mulheres no romance. In: ARRUDA, Aline Alves et al. (Org.). *A escritura no feminino: aproximações*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma editora de fundo de quintal: a editora mulher. In: STEVENS, Cristina (Org.). *Mulher e literatura – 25 anos. Raízes e Rimas*. Florianópolis: Editora mulher, 2010.
- NEPOMUCENO, Luis André. O eu e o mundo nas cartas de Emily Dickinson. In: ARRUDA, Aline Alves et al. (Org.). *A escritura no feminino: aproximações*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- NOGUEIRA, Nádia Cristina. Escrita de si, escrita autobiográfica em Elizabeth Bishop. In: ARRUDA, Aline Alves et al. (Org.). *A escritura no feminino: aproximações*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- NYE, Andrea. *A teoria feminista e as filosofias do homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy. Feminismo e feminilidade. In: COSTIN, Cláudia et al. (Org.). *A mulher no terceiro milênio*. Ciclo de Palestras do Comitê Cultural Feminino da ABL. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000, p. 12.
- PASOLD, Bernadete. *Temas narrativas nos romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector*. 1985. 362 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo 1985.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- SCHMIDT, Simone Pereira. Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Org.). *Refazendo nós: ensaio sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 150, n. 2, jul./dez. 1990.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses – O feminismo como crítico da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulher, 1997.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

TELLES, Norma. Escritoras, escrita e escrituras. In: PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIANA, Maria José Mota. *Do sótão à vitrine: memórias de mulher*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

VINÍCIOS, André Lira Costa. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 5.; ENCONTRO NACIONAL INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL, 1., 2009, Rio de Janeiro. *Anais... O insólito em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/simposios.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

WILLMER, Rhea Sílvia. Ana Cristina Cesar; poesia em feminino e experiência urbana. In: ALVES, Aline et al. (Org.). *A escritura do feminino: aproximações*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

WOOLF Virginia. *Orlando: a biography*. Trad. Laura Alves. Londres, Inglaterra: Triad/Panther Books, 1977. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/6653694/Virginia-Woolf-Orlando>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. Disponível em: <<http://virginiawoolf.files.wordpress.com/2012/03/um-teto-todo-seu-virginia-woolf.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2012.

## Sites

Enciclopédia “Itaú Cultural”. Literatura Brasileira. Desenvolvido por Itaú Cultural, s.d. Reúne informações sobre a literatura produzida no Brasil. Disponível em: <[http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/index.cfm?fuseaction=biografia\\_s\\_texto&cd\\_verbete=8888&cd\\_item=35](http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografia_s_texto&cd_verbete=8888&cd_item=35)>. Acesso em: 23 ago. 2011.

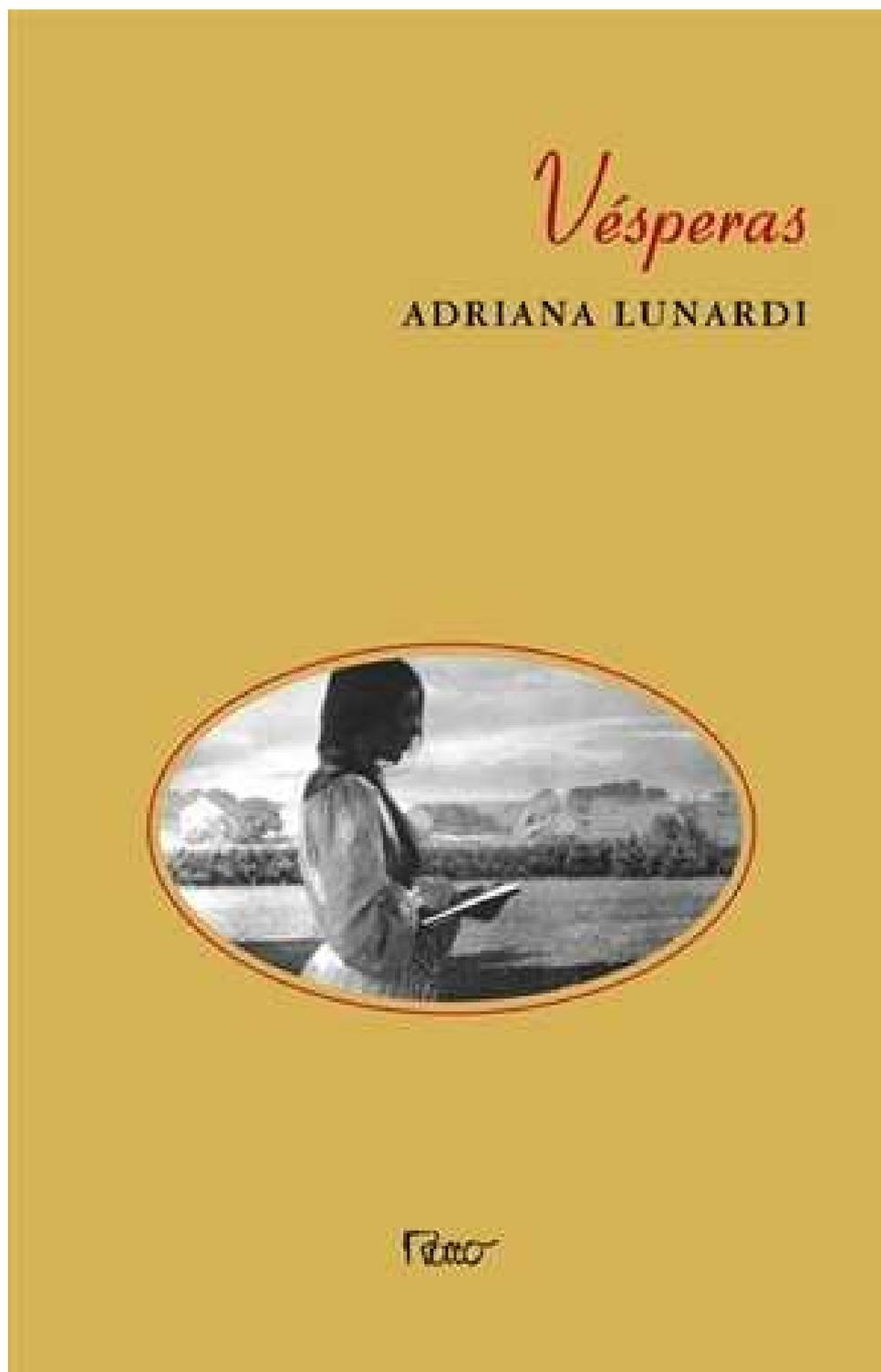
Paisagens da crítica. Desenvolvido por Júlio Pimentel, 2008. Apresenta comentários sobre livros e leituras. Disponível em: <<http://paisagensdacritica.wordpress.com/2012/06/21/a-vendedora-de-fosforos-de-adriana-lunardi/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

Revista “Veja”. Desenvolvido pela Editora Abril, s.d. Apresenta a versão digitalizada da revista *Veja*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/tag/adriana-lunardi/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

Agência Riff. Desenvolvido por Guilhotina Design, 2011. Apresenta grandes nomes da literatura brasileira e as principais editoras e agências literárias estrangeiras no Brasil e em Portugal. Disponível em: <<http://www.agenciariff.com.br/site/AutorCliente/Autor/92>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

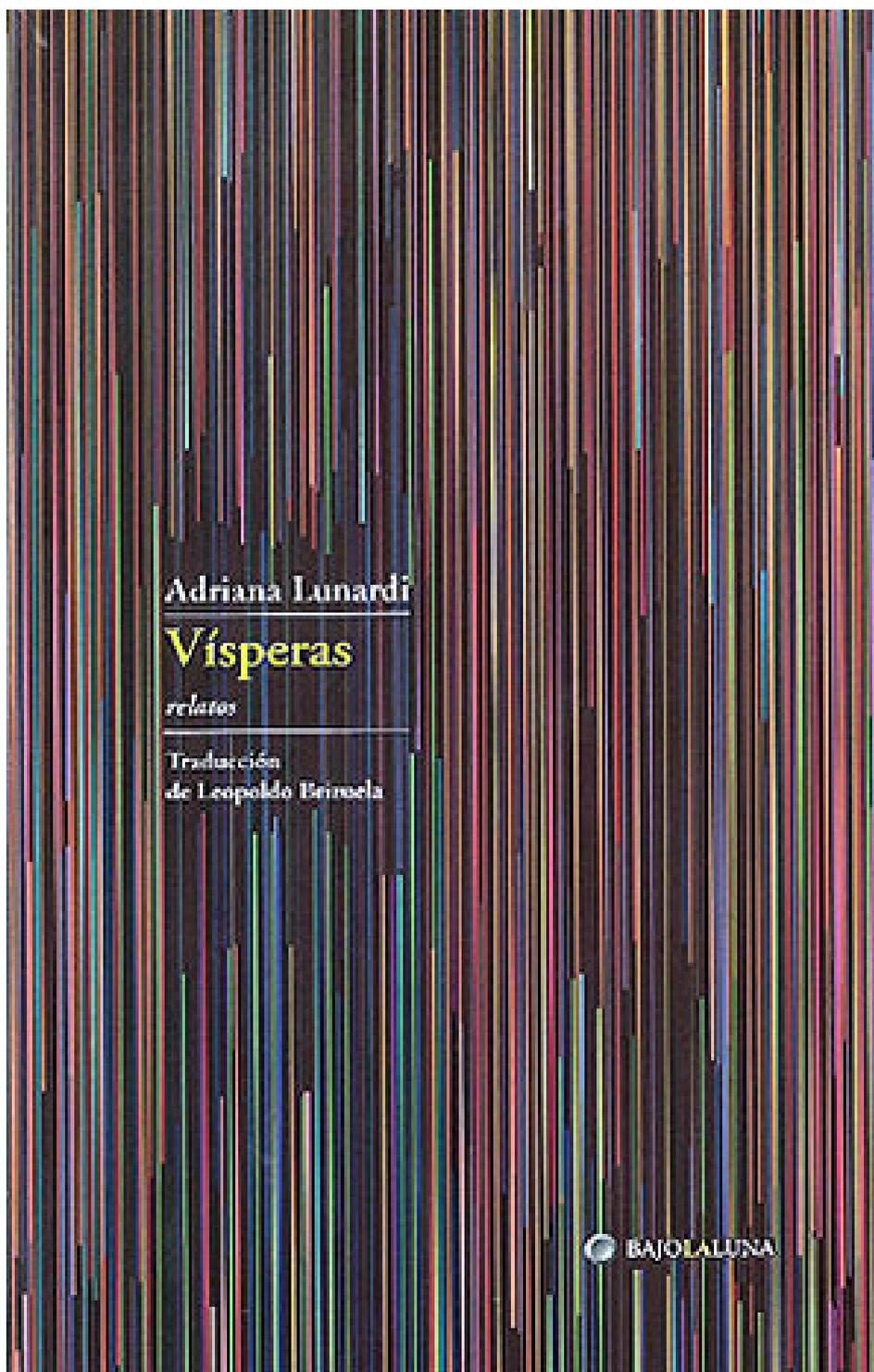
Mosaico. Desenvolvido por Marina Solon, s.d. Apresenta um mosaico formado por literatura, quadrinhos, músicas, filmes, imagens, textos etc. Disponível em: <<http://marinasolon.wordpress.com/2013/01/15/a-vendedora-de-fosforos-de-adriana-lunardi/>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

## **ANEXOS**



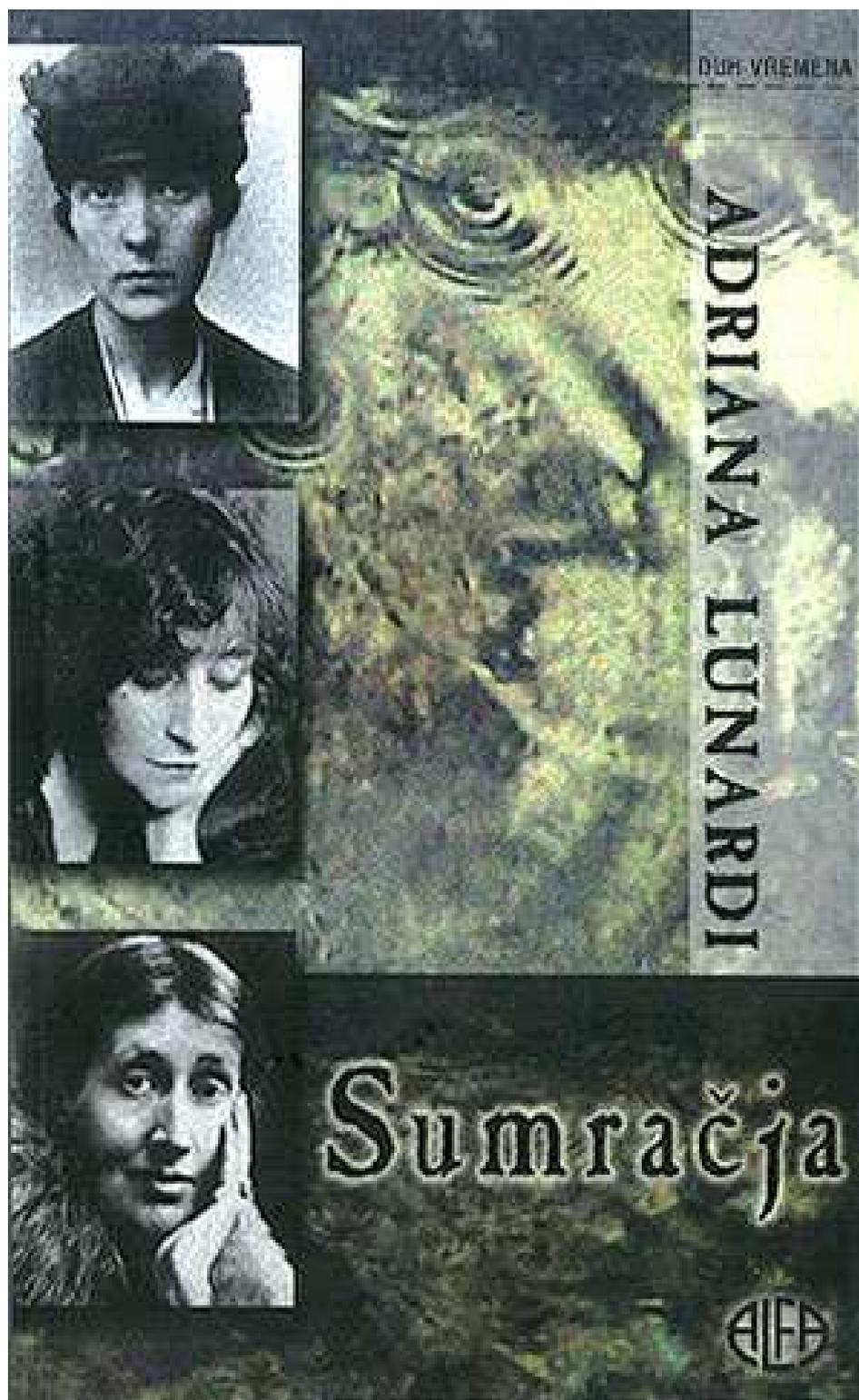
**Figura 1** – Capa do livro *Vésperas*, publicado no Brasil

Fonte: Editora Rocco. Disponível em: <http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=2> Acesso em: 12 out. 2012.



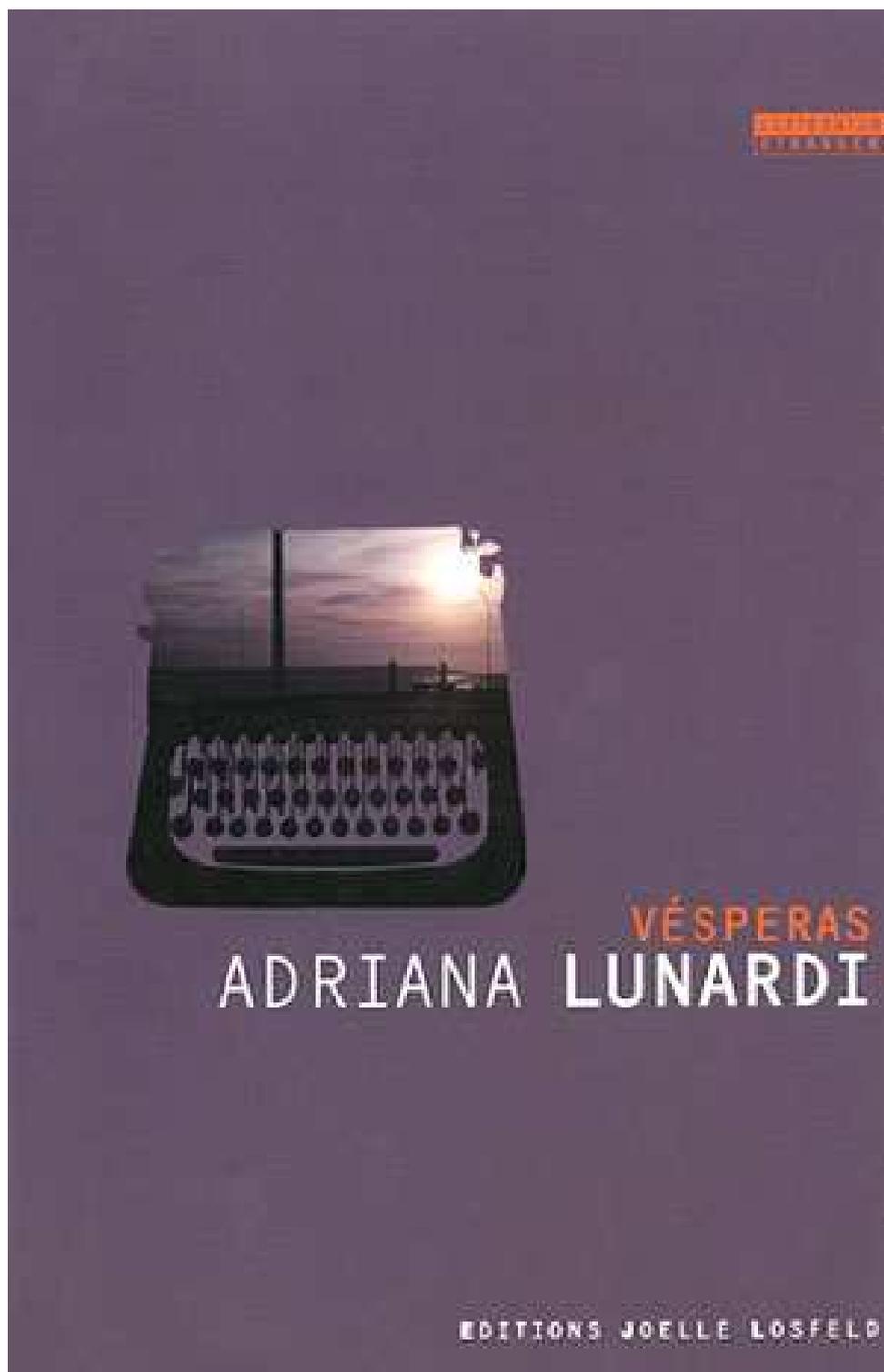
**Figura 2** – Capa do livro *Vésperas*, publicado na Argentina

Fonte: Bajolaluna. Disponível em: <http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=2> Acesso em: 12 out. 2012.



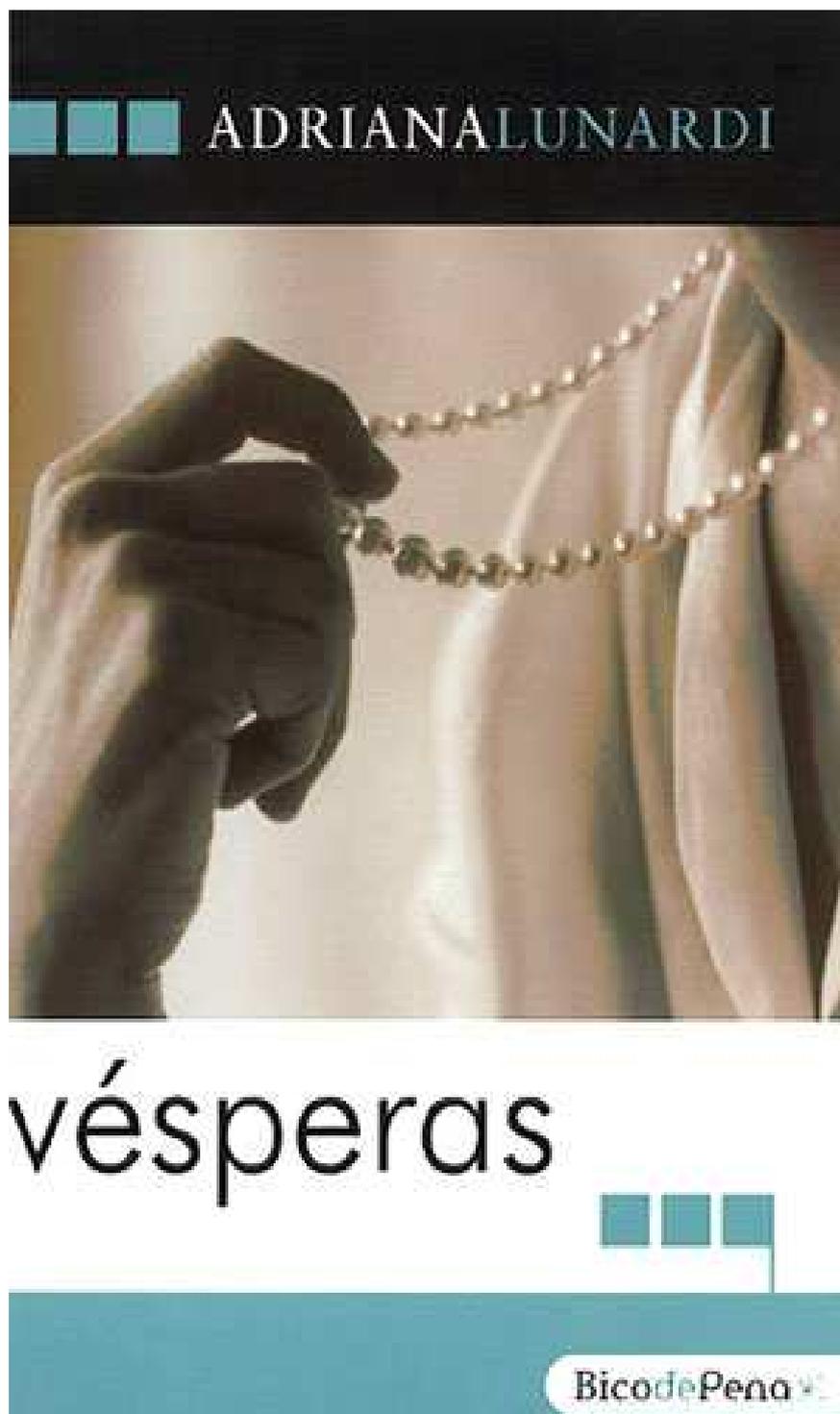
**Figura 3** – Capa do livro *Vesperas*, publicado na Croácia

Fonte: LUNARDI, s.d. Disponível em: <http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=2> Acesso em: 12 out. 2012.



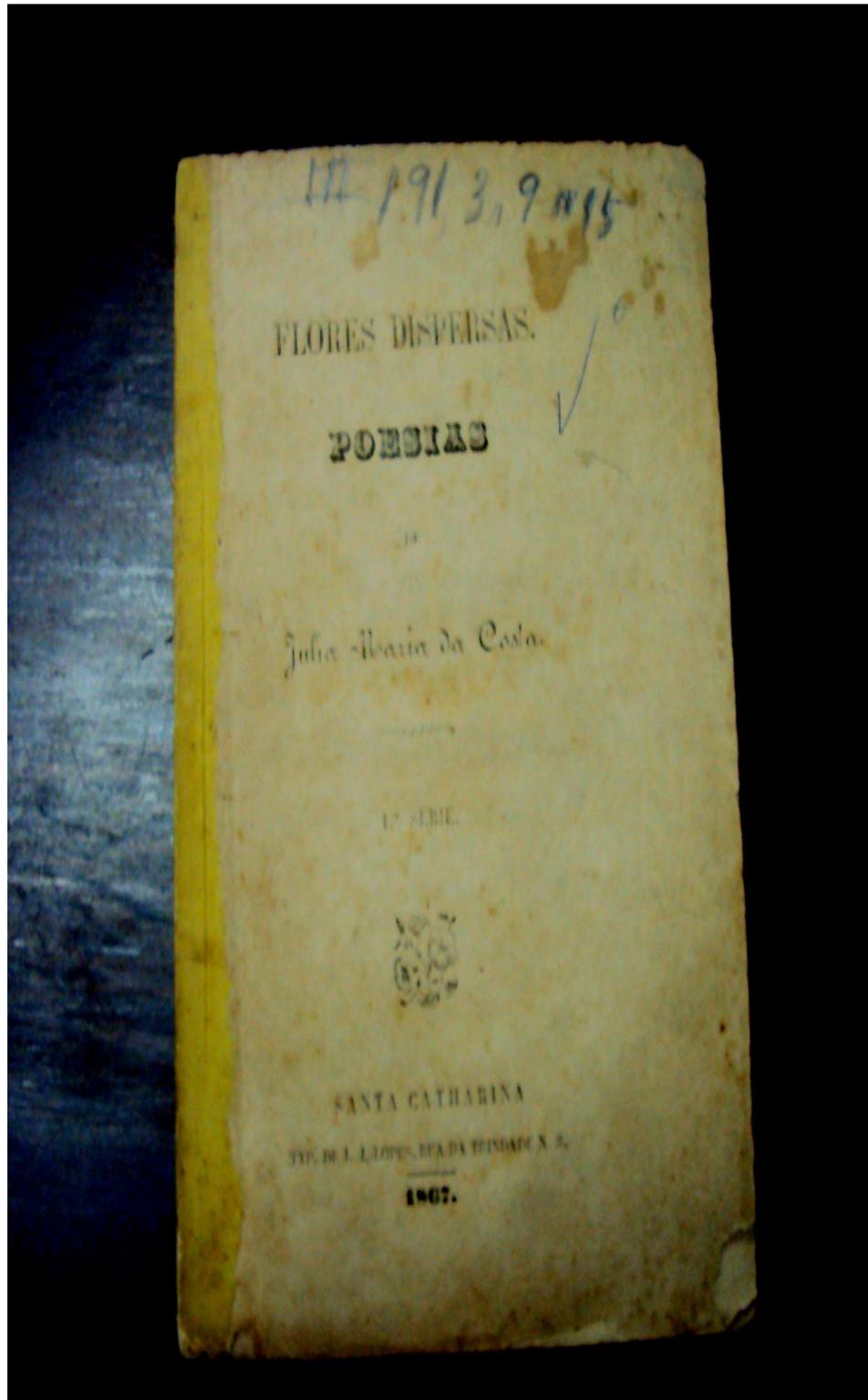
**Figura 4** – Capa do livro *Vésperas*, publicado na França

Fonte: Ditions Joelle Losfeld. Disponível em:  
<<http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=2>> Acesso em: 12 out.  
2012.



**Figura 5** – Capa do livro *Vésperas*, publicado na Portugal

Fonte: Bico de Pena. Disponível em: <http://www.adrianalunardi.com.br/XHTML/resenhas.php?reCodigo=2> Acesso em: 12 out. 2012.



**Figura 6** – Capa do livro *Flores dispersas*, publicado em 1967  
Fonte: Biblioteca Nacional

INDICE

DA PRIMEIRA SERIE.

I	Vinte e dous de Agosto . . . . .	pagina	7
II	O que é a vida? . . . . .	»	10
III	Tristeza. . . . .	»	13
IV	A um beija-flôr . . . . .	»	17
V	Mêdo e pena . . . . .	»	21
VI	A' um jasmim . . . . .	»	23
VII	A' nuvem . . . . .	»	25
VIII	A orphã. . . . .	»	28
IX	Devaneios . . . . .	»	31
X	Sinhá . . . . .	»	34
XI	Porque gemes? . . . . .	»	36
XII	Escuta . . . . .	»	39
XIII	Amandina . . . . .	»	44
XIV	Ada . . . . .	»	45
XV	Sinhásinha . . . . .	»	47
XVI	Melancholia. . . . .	»	49
XVII	Em que scismas? . . . . .	»	51
XVIII	Sonho . . . . .	»	53
XIX	Accordes poeticos . . . . .	»	56
XX	Melodias. . . . .	»	58
XXI	Recorda! . . . . .	»	62

---

Typ. de J. J. Lopes, rua da Trindade n. 1.—1867.

**Figura 7** – Índice da obra *Flores dispersas*  
 Fonte: Biblioteca Nacional