

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**DEISE BASTOS DA COSTA**

**FIGURAÇÕES DA MULHER-ARTISTA NOS CONTOS DE ADRIANA LUNARDI**

Dissertação apresentada como requisito parcial e  
último para a obtenção do grau de Mestre em  
Letras

Área de concentração: História da Literatura

Orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane T. do Amaral Campello

Data da defesa: 27 de janeiro de 2010

Instituição depositária:  
Núcleo de Informação e Documentação  
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, janeiro de 2010



### **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais e meu querido irmão, pelo apoio, carinho e total compreensão.  
Ao meu namorado, com quem compartilho, além de meu interesse pela Literatura, os valores humanos – que são fundamentais.  
A todos aqueles que, de alguma forma, estiveram presentes ao longo de minha caminhada.

## AGRADECIMENTOS

A Vinícius Marques Estima, pelo companheirismo, amor e dedicação incansável;

À Neli, Jader, Diego Bastos da Costa, pelo estímulo ofertado nos momentos mais difíceis e solitários de minha trajetória;

À Vilda e José Mattos, Noeli e Nilo Bastos e demais familiares, pelo amparo e apoio;

Às minhas companheiras de caminhada Sara Maria Ezedin Pinho, Sylvia Ayres Cirne, Taíse Neves Possani e Cecília Mariano Rosa, com quem compartilhei minhas dúvidas e incertezas;

Aos meus prestimosos amigos Cleber Schmitt, Danae B. Cecere, Guilherme e Kelen Bittencourt, Thiago e Jéssica Schmidt, Diogo Schmitt, Leonardo e Helena Alves, Ademir Garcia, Cecília Oliveira, Anita, Alexandre e Rogério Marques Estima; sem os quais não teria forças para continuar;

A Anderson Simas Luciano, exemplo de profissionalismo e dedicação;

A todos os professores, sobretudo, ao Prof. Dr. Carlos A. Baumgarten, pelo incentivo, apoio e competência habitual;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Núbia Hanciau e ao Prof. Dr. Adail Sobral, pela leitura atenta desta dissertação e pelos valiosos conselhos e sugestões;

A todos os funcionários do Instituto de Letras e Artes da FURG, principalmente, a Cícero Vassão e à Rosaura Ramis, pela convivência sempre harmoniosa;

E, em especial, à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane T. do Amaral Campello, pela paciência, disponibilidade, comprometimento e carinho com que sempre me acolheu, guiando meus passos pelo fascinante universo da arte e das mulheres-artistas.

Parece que as mulheres que escrevem estão menos interessadas por si próprias e mais pelas outras. [...] Uma das razões que as impulsionava era o desejo de escrever seu próprio sofrimento, de defender uma causa própria. Agora que este desejo não é mais tão imperioso, as mulheres começam a explorar o mundo das mulheres, a escrever sobre as mulheres como nunca se escreveu antes, pois até época bem recente, as mulheres na literatura eram, certamente, uma criação dos homens.

Virginia Woolf

## RESUMO

Nesta dissertação, a partir da análise do conto “Uma biografia para Barbie”, em *As meninas da Torre Helsinque* (1996), e de “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e “Clarice”, em *Vésperas* (2002), ambas as obras de autoria de Adriana Lunardi (SC, 1964), investigo as estratégias narrativas que a escritora utiliza, a fim de iluminar questões que envolvem a arte e a artista. Situo seu discurso na confluência de três paradigmas de gênero (literário e categoria de análise) postos em tensão: o *Künstlerroman* de autoria feminina, a biografia ficcional ou imaginária e o conto. Examino de que modo a autora constrói retratos da mulher-artista, seja ela uma figura documentada pela historiografia oficial ou um ser possível e imaginável, no viés tanto da trajetória da protagonista-artista, quanto dos processos intertextuais e dialógicos presentes na *écriture* lunardiana. A ênfase na análise da representação da artista em narrativas curtas de Adriana Lunardi conduz a discussões tais como: o conflito arte *versus* vida, o diálogo constante entre memória e expressão artística, o corpo feminino, o processo simbólico de morte e re/nascimento, as construções literárias *mise en abyme* e os jogos intertextuais. Devido ao caráter bibliográfico e hermenêutico da presente pesquisa, na abordagem crítica e analítica aos textos, além dos fundamentos teóricos, utilizo documentos externos aos contos; alguns pertencem ao campo da história (biografias oficiais) e outros, ao da literatura (obras das protagonistas). A narrativa curta de Lunardi, além de inovar configurações dos gêneros literários, *Künstlerroman* e biografia ficcional, amplia as fronteiras dos estudos de gênero. As distintas figurações da mulher-artista nos contos instauram o diálogo entre uma grande diversidade de textos, fato que traz maior visibilidade à autoria feminina e demonstra a flexibilidade da moldura da historiografia literária brasileira.

**Palavras-chave:** *Künstlerroman* de autoria feminina, biografia ficcional, narrativas curtas, Adriana Lunardi.

## ABSTRACT

In this dissertation, from the analysis of “Uma biografia para Barbie”, in *As meninas da Torre Helsinque* (1966), of “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” and “Clarice”, in *Vésperas* (2002), both works by Adriana Lunardi (SC, 1964), I investigate the narrative strategies the writer uses in order to enlighten the questions that deal with art and the woman-artist. I locate her discourse in the confluence of three paradigms of gender as well as genre which are placed under tension: the female *Künstlerroman*, the fictional biography and the short-story. I examine how the writer builds pictures of the woman-artist, being her a historical and officially documented subject or a possible and imaginary being, from the perspective of both the protagonist-artist’s trajectory and of the writer’s intertextual and dialogic processes involved in her *écriture*. The emphasis on the analysis of the artist’s representation in short-stories by Adriana Lunardi leads to discussions on: the conflict art *versus* life, the permanent dialogue between memory and artistic expression, the female body, the symbolic process of death and re/birth, the *mise en abyme* literary constructions and the intertextual games. Due to the bibliographic and hermeneutic character of the present research, throughout the critic and analytic approach to the short-stories besides the theoretical basis I use documental material external to the *corpus*; some of them belong to the field of history (traditional and official biographies) and some to the literary one (the protagonists’ works). Lunardi’s short-stories, besides innovating in terms of the configurations of literary genres, *Künstlerroman* and fictional biography, enlarge the frontiers of the studies of gender. The distinct representations of the woman-artist in the short-stories establish the dialogue among a great diversity of texts, fact that allows the female authorship a wider visibility and demonstrates how flexible the framework of the Brazilian literary historiography is.

**Key-words:** female *Künstlerroman*, fictional biography, short-stories, Adriana Lunardi.

## SUMÁRIO

REFLEXÕES INICIAIS.....	9
1- RETRATOS DA MULHER-ARTISTA: AS NÃO-FRONTEIRAS DO GÊNERO.....	27
2- ANA BÁRBARA/BARBIE: NOS PALCOS DA VIDA.....	55
3- JÚLIA DA COSTA: FLORES DISPERSAS NO MAR .....	65
4- VIRGINIA WOOLF: O RIO DAS HORAS .....	79
5- ZELDA FITZGERALD: UMA VALSA PARA FLAPPER.....	93
6- CLARICE LISPECTOR: A ORDEM DOS CORAÇÕES SELVAGENS.....	110
REFLEXÕES FINAIS .....	130
REFERÊNCIAS .....	139

## REFLEXÕES INICIAIS

Na esteira de outras tantas mulheres-artistas, a escritora Adriana Lunardi, nascida na cidade de Xaxim, Santa Catarina, no ano de 1964<sup>1</sup>, começa a publicar seus escritos em meados da década de noventa. Sua estréia na literatura se dá, mais especificamente, em 1996, ocasião em que publica *As meninas da Torre Helsinque*, obra pela qual recebe os prêmios Fumproarte (1996)<sup>2</sup>, na categoria autor/a revelação, e Açorianos de Literatura (1997)<sup>3</sup>, na categoria melhor livro de contos. Em 2002, lança *Vésperas*, livro de narrativas curtas agraciado com a bolsa para escritores da Fundação Biblioteca Nacional e indicado ao prêmio Jabuti (2003)<sup>4</sup>. Quatro anos mais tarde, publica *Corpo Estranho*, romance indicado ao 5º prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura (2007)<sup>5</sup>. Entre uma publicação e outra, Lunardi ainda participa das antologias *O livro das mulheres* (1999), idealizada pelo escritor Charles Kiefer; *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2002), concebida por Luiz Ruffato; e, *Contos sobre tela* (2005), organizada por Marcelo Moutinho. Também participa de

<sup>1</sup> Adriana Lunardi tem formação acadêmica em Comunicação Social e estudou Literatura. Nascida em Xaxim, além de residir em Santa Catarina, morou em Santa Maria, Porto Alegre, Paris e São Paulo. Atualmente, mora no Rio de Janeiro, onde escreve roteiros para o programa Expedições, exibido pela TV Cultura e pela TVE Brasil. Cf. <<http://www.adrianalunardi.com.br>> Acesso em: 20 set. 2008.

<sup>2</sup> O Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre – FUMPROARTE – tem por objetivo estimular a produção artístico-cultural no Município, mediante financiamento direto, a fundo perdido de 80% do custo total dos projetos. A distribuição dos recursos é determinada mediante Concurso Público, realizado pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Cf. <[www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte)> Acesso em: 20 set. 2008.

<sup>3</sup> O prêmio Açorianos também é oferecido pela cidade de Porto Alegre, através da Secretaria Municipal da Cultura. Cf. <[www2.portoalegre.rs.gov.br/smc](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc)> Acesso em: 20 set. 2008.

<sup>4</sup> O prêmio Jabuti é outorgado pela Câmara Brasileira do Livro que, além da premiação em dinheiro no valor bruto de R\$ 3.000,00, concede um troféu aos vencedores nas vinte e uma categorias disputadas. Cf. <<http://www.cbl.org.br/jabuti>> Acesso em: 20 set. 2008.

<sup>5</sup> Entre os duzentos e quinze romances em língua portuguesa inscritos na 5ª edição do prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura de Passo Fundo, o trabalho de Adriana Lunardi foi selecionado como um dos onze finalistas. Lançado simultaneamente no Brasil e em Portugal, *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, foi o grande vencedor desta edição do prêmio. Além da premiação no valor de R\$ 100 mil, o escritor moçambicano ainda ganhou o Troféu Vasco Prado, concedido pela Universidade de Passo Fundo. Cf. MIA Couto vence o 5º prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura de Passo Fundo. *Redação*. [s.l.], 28 ago. 2007. Disponível em: <<http://www.nosrevista.com.br/2007/08/28/mia-couto-vence-o-5%C2%BA-premio-zaffari-boubon-de-literatura-de-passo-fundo.html>> Acesso em: 20 set. 2008.

*Pata maldita* (2001), produção organizada por Felipe Rangrab e tecida em conjunto com outros quatorze escritores que vão se revezando na escritura de uma trama que avançou pela internet durante quase dois anos. Além disso, publica “Contra a parede”, breve narrativa que integra o vigésimo segundo volume da *Revista Piauí*, do ano de 2008<sup>6</sup>.

De *As meninas da Torre Helsinque* até *Corpo estranho*, passando pelos contos publicados, certos motivos e temas que frequentemente aparecem combinados ou de maneira isolada, mas com a insistência de *leitmotivs*, atravessam a obra da escritora catarinense, formando uma espécie de linha de continuidade temática bastante evidente. De um modo geral, a problemática da arte e do ser artista, aliada à riquíssima e profícua reflexão acerca da morte, da existência, da finitude humana e da inexorável passagem do tempo, parece se repetir infinitamente no horizonte em que se descortina a ficção de Adriana Lunardi. Os jogos intertextuais também são recorrentes em seus escritos, constituindo não apenas recurso ou procedimento estilístico, mas a identidade estética dos textos.

Sua obra, no entanto, apresenta evidentes variações do ponto de vista narrativo, sobretudo, no que diz respeito à escolha do/a narrador/a a quem cumpre a função de enunciar o discurso e até mesmo do próprio discurso, traço que possivelmente se vincula à necessidade de realizar um exercício de prosa experimental. Em entrevista reveladora concedida a Marco Vasques (2004), a própria escritora demonstra lucidez ao discutir essa questão que envolve o processo de tessitura e composição textual. Para ela, a escritura de *As meninas da Torre Helsinque* evidencia que:

Os desafios são tão grandes em um primeiro livro! Talvez por isso o meu tenha demorado: já tinha 32 anos quando *As meninas...* foi publicado. Antes, passei muito tempo experimentando, procurando *o meu modo de narrar, o que, o motivo, o pathos de meus escritos*. Essa falta de pressa me ajudou a criar um critério muito pessoal quanto à qualidade do que escrevo (p. 24, grifo acrescentado).

Apesar de não referir senão de passagem, a questão da arte parece constituir um dos eixos de sustentação de seus escritos, tecidos sob o signo da intertextualidade, da sugestão e de um forte apelo visual. A figuração da trajetória do/a artista surge como um dos motivos

---

<sup>6</sup> De acordo com Carlos Reis (2003), em seu livro *O conhecimento da Literatura*, os prêmios literários que, na maioria das vezes, envolvem remuneração e são extensões das instituições que os concedem surgem, no contexto atual, enquanto um dos mecanismos de afirmação da literatura, graças à projeção que conferem à obra ou mesmo ao/à autor/a premiado/a. Juntamente com a crítica literária e a crítica de jornais e revistas não especializadas que se dirigem ao grande público, os prêmios concedidos pelas academias literárias auxiliam no processo de validação institucional da literatura, na medida em que conferem estabilidade e notoriedade pública à literatura e aos/as escritor/as envolvido/as. No caso de Adriana Lunardi, as inúmeras indicações e os prêmios de grande projeção nacional que recebeu pontuam uma trajetória literária consagrada, ao menos em grande parte, à reflexão em torno da figura do/a artista, movimento que instaura um discurso intensamente pessoal e autoprojeto.

mais marcantes da prosa lunardiana que, seja de uma maneira declarada ou não, resulta em um exercício experimental que se volta para a reflexão acerca da arte e da passagem do tempo, da vida e da morte. Em “Considerações sobre o tempo”, narrativa curta que integra a antologia organizada por Luiz Ruffato, por exemplo, Adriana Lunardi preludia o tema da morte associada à problemática do ser artista e da temporalidade, pontos cardeais de interrogação em todo o conjunto de sua produção ficcional e, sobretudo, em *Vésperas*, obra que contém a maior parte do *corpus* deste trabalho de pesquisa.

É, porém, primeiramente em “Considerações sobre o tempo”, que, da perspectiva de um narrador defunto ou de defunto narrador, como queria Machado de Assis em seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2002), publicado originalmente em 1881, 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. Nesse conto, o foco recai sobre o narrador e também artista que, sem revelar inicialmente que está morto, volta à casa de Guilherme, um pintor-escultor com quem mantivera um intenso caso amoroso. Enredado em lembranças e nos acontecimentos que se descortinam sob seu olhar atento, ele vislumbra um quadro tecido por seu antigo amante que se assemelha a “Um novelo de lã, tirado do cesto da mãe, eis o mistério de sua arte. O formato, o colorido, o enredo dos fios sendo tecido até virar outra coisa nas agulhas que a mãe regia era o substrato lírico de Guilherme, sua infância perdida, seu rosebud” (p. 233).

Apesar da cumplicidade sentida em cada traço daquele quadro ou mesmo nas esculturas de Guilherme, o narrador não consegue resgatar o valor sentimental dos objetos que, para ele, naquele momento, não passam de “um bazar de quinquilharias” do qual não consegue “sentir sequer a superfície gelada da pedra branca” (p. 233). Algo semelhante também ocorre com as pessoas que o rodeiam, sem, no entanto, lhe dirigir uma simples palavra, talvez, pensa o narrador, um “sinal elevado de desprezo” (p. 233) ou mesmo de repúdio ao sofrimento que havia causado a seu antigo companheiro, quando de sua partida. Mesmo porque, ele confia, “Os livros que escrevi, as virtudes que me impus, a negação dos apelos da existência para tomar o espírito. Abandonar Guilherme concretizou uma alternativa aventada desde o início (p. 237)”.

Logo após sua partida, lembra o narrador, Guilherme “[...] apagou todos os sinais de sua presença” (p. 237): doa suas roupas, distribui seus livros e demais objetos, troca de quarto e deixa de pronunciar seu nome. De certo modo, aquelas lembranças e, sobretudo, a indiferença com que é recepcionado sugerem que “A existência como se sabe é uma noção

dada pelo tempo. Fora dela, vagamos despercebidos na mesma faixa das coisas que ainda não são e das que deixaram de ser” (p. 237).

Também o cortejo capitaneado por Guilherme que, com uma caixinha escura nos braços, caminha vagorosamente até o jardim, o rapaz que lê uma passagem da bíblia, a mulher vestida de preto que “diz palavras bonitas” (p. 238), enfim, a paisagem e as pessoas que “flutuam por trás de chamas altas plantadas nos canteiros. Tudo está incorpóreo, eivado de seu instante” (p. 238) sugerem essa relação entre temporalidade e existência. Naquele breve momento, lembra o narrador, revelando sua verdadeira condição, “Deixo então de ser fantasma esquecido que ronda a casa e volto à vida pelas mãos de Guilherme, que espalha minhas cinzas sob a árvore chilena” (p. 238).

A cerimônia fúnebre, que acompanha, marca não a sua despedida, mas o momento em que re/nasce para a vida, através das mãos de seu amado. À exemplo do que ocorre nas narrativas de *Vésperas* e, notadamente, em “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e “Clarice”, o/a leitor/a de “Considerações sobre o tempo” vislumbra o momento em que o/a artista renasce, o que traz em seu bojo um conceito muito particular de eternidade. Também, nesse conto, a morte não significa o aniquilamento total do ser artista, descortinando a possibilidade de um reinício, já que, conforme sugere Jean Chevalier (2005), todo nascimento é um renascimento que, invariavelmente, atravessa um período de morte. Em especial, a cena que encerra a narrativa, na qual Guilherme espalha as cinzas do amado sobre uma pequena árvore chilena, localizada no jardim de sua casa, sugere todo esse processo de morte e re/nascimento do ser artista, motivo que se desdobra infinitamente no segundo volume de contos de Adriana Lunardi.

Dentro de outra perspectiva, “Enquadramento” também trata do tema da morte associado à problemática da arte. Nessa narrativa curta, que integra a antologia *Contos sobre tela*, a autora contempla o universo de duas meninas que, além de serem surpreendidas com a chegada de um irmãozinho, também se deparam com um quadro que passa a colorir uma das paredes do quarto cinza – “Um quadro na parede – a minha parede – tão luminoso e sereno quanto o berço do meu futuro irmão” (p. 36). Assim como ocorre em “Sonhadora” com os desenhos pintados por Júlia da Costa, Dom e Kazuo não só realizam a leitura do quadro, em um movimento de pausa contemplativa e silenciosa, como também buscam transpor os umbrais da moldura, procurando por uma espécie de refúgio ou mesmo de um espaço alternativo. De acordo com Dom, que se apresenta como narradora do relato, naquele painel colorido, “A paisagem não me atraía tanto quanto as meninas, uma pescando e outra

inclinada, colhendo conchinhas no chão. Os vestidos brancos na areia me faziam crer que elas eram bem-comportadas, bondosas uma com a outra” (p. 37).

Também Kazuo havia se encantado pela imagem das duas meninas da pintura, sugerindo que ambas representassem a cena, designando que Dom “[...] seria sempre a mais velha, responsável por vigiar e controlar horários, enquanto a pequena era toda liberdade, uma ovelha sem noção de perigo” (p. 38). As meninas retratadas, no quadro, estavam de costas, o que facilitava muito o processo de “transmigração”. No dia do nascimento do bebê, lembra a narradora, seriam as meninas apelidadas de Ani e Hel que, desta vez, viriam para o quarto cinza, invertendo os papéis que habitualmente desempenhavam. Antes de iniciar a brincadeira, Don e Kazuo foram informadas pela irmã mais velha que o irmãozinho não viria.

Mesmo tendo recebido a notícia da morte do seu irmão, Ani/Kazuo voltou a brincar e, com o caniço de pesca em uma das mãos, perguntou se o bebê não viria mais. Voltada para o quadro, Dom indaga a irmã, questionando-a sobre a pintura – “Você está vendo algum na praia?” (p. 39). Em pouco tempo, precisa a narradora, ela percebe que o irmãozinho não viria, episódio que parece não alterar de maneira tão significativa a vida de Kazuo e da família – “[...] Kazuo teve seu próprio pôster e mamãe um novo bebê” (p. 40). Para Dom, no entanto, a experiência de morte e o conhecimento dela decorrente legam uma plena consciência da existência e de sua condição fatal, descoberta que se dá através da arte e implica dilacerações, transformações, metamorfoses – “Nunca mais pude ser Hell nem outra coisa que não eu mesma” (p. 40).

Além de engendrar significativo entrelaçamento entre a problemática da arte e a experiência de percepção da morte, vislumbrada em outros escritos de mesma autoria, “Enquadramento” vai se realizando enquanto uma cadeia em movimento de significações que se sobrepõem, notadamente, a uma obra de arte anterior. Nesse conto que vai se tecendo a partir de um dos quadros do pintor gaúcho Pedro Weingärtner (1856-1929), Adriana Lunardi parece se valer de técnicas de composição muito semelhantes às utilizadas em *Vésperas*. Em ambos os casos, os jogos intertextuais parecem se constituir enquanto eixo de sustentação do discurso que se transfigura em uma espécie de elo constituído em uma ampla rede dialógica.

No prefácio de *Contos sobre tela*, José Castello procura discutir esses problemas de composição e técnica, sinalizando para o fato de que os relatos reunidos na antologia, incluindo o conto de Adriana Lunardi, se realizam a partir de obras de arte pintadas por artistas, cujos projetos nada guardam em comum. Essas pinturas evocadas por escritores/as que, muitas vezes, também se contradizem e se distanciam, estão necessariamente implicadas nos relatos de *Contos sobre tela*. Entre tantas sendas abertas, precisa Castello, a postura

adotada pelos/as escritores/as da antologia em relação ao processo de composição de seus escritos surge enquanto ponto de contato que os aproxima e, por consequência, aproxima suas produções. De acordo com o prefaciador,

É da própria incapacidade de haver um paralelo entre arte e literatura, é sobre esse abismo sem pontes que os escritores se põem a escrever. Comportam-se como equilibristas que se exibem sem redes de proteção, sem cintos de segurança, sem garantias, e é no risco, e do risco, que tratam de avançar (p. 10).

Na vertente de *Contos sobre tela*, Adriana Lunardi também se arrisca nessa empreitada e, valendo-se de Barra do Ribeira (1914), quadro que retrata uma bucólica cena de pescaria pintada no estilo acadêmico de Weingärtner, põem-se a escrever “Enquadramento”. Nesse universo regulado pela articulação engenhosa, quase um bordado entre repetição e dissonância, a escritora catarinense vai tecendo habilmente a história de Dom e Kazuo, em que o pôster de uma pintura assume certo protagonismo e importância, sobretudo, no momento em que as duas meninas se deparam com a morte de seu irmãozinho. Ao que parece, as mãos hábeis de Lunardi conseguem tecer uma espécie de manto delicado, em que a arte de Pedro Weingärtner vai se enredando. Em certos momentos da narrativa, em especial, quando Dom procede a leitura contemplativa e silenciosa do quadro posto na parede do quarto cinza, esse entrelaçamento se deixa entrever com maior nitidez.

Em *Corpo estranho*, primeiro romance de Adriana Lunardi, a morte também se associa à problemática da arte e do ser artista. Em resenha publicada no jornal *Zero Hora*, Carlos André Moreira (2006) reconhece que a experiência de morte é um dos *leitmotifs* mais recorrentes nos escritos lunardianos. Para o autor de “Da brevidade da vida”, essa problemática é uma constante, fato que sugere certa proximidade entre o primeiro romance da escritora catarinense e o seu aclamado *Vésperas*. Nesses termos, ele afirma que:

A vida à sombra da morte (e assombrada por ela) é um tema caro à escritora Adriana Lunardi, já desenvolvido nos contos do livro *Vésperas* (2002), em que nove escritoras eram flagradas às vésperas de seu encontro com o fim. Esse tema retorna sob uma nova luz em *Corpo Estranho*, estréia da autora no romance após dois elogiados livros de contos, o já citado *Vésperas* e *As Meninas da Torre Helsinque* (1996) (p. 1).

Nessa linha de raciocínio, Luiz Horácio (2007) sinaliza que entre *Corpo estranho* e *Vésperas* vai se delineando um entrelaçamento expressivo, espécie de diálogo em que o tema da morte parece ser um dos eixos de sustentação principal. De modo arguto, Horácio observa, nas produções de Adriana Lunardi, o delineamento de um projeto estético relacionado à

ampla reflexão urdida acerca da problemática da finitude, não poucas vezes, vislumbrada pelos olhos curiosos e atentos do/a artista. Para ele,

[...] é importante dizer que *Corpo Estranho* não está dissociado do trabalho anterior de Adriana, *Vésperas*, seu diferenciado e curiosíssimo livro de contos, o que permite perceber que a autora tem um projeto estético e mostra-se fiel ao mesmo. Raridade em dias onde autores atiram para todos os lados e erram sempre.

Em *Vésperas* a autora apresentava os momentos finais de nove grandes escritoras, a morte guiando a criação (p.1).

Assim como os relatos curtos, *Corpo estranho* trata, conforme precisa Luiz Horário, da questão da morte experienciada tanto por Mariana, aquarelista já idosa que sofre com a trágica e precoce morte de seu irmão, quanto por Manu, jovem fotógrafa que se debate cotidianamente contra o diabetes. Em ambos os casos, a finitude humana é pensada em termos de práxis artística, através da qual, sobretudo Mariana, busca “enganar o tempo” que a empurra invariavelmente para a morte. Assim como escultores/as, músicos/as ou mesmo escritores/as, pensa ela, seus desenhos pintados com aquarela também poderiam

Enganar as horas, aproveitar enquanto elas estão distraídas no jogo sujo de empurrar-nos para a morte. [...]

Enganar as horas, pôr abaixo sua missão desampara-dora. *A arte inventou também a eternidade*. E por mais que suas veias estejam hirtas, seus olhos cansados, as pernas começando a fraquejar, Mariana aposta que alguém a seguirá amando através daquela bromélia ilustrada, que, lançando, olhares inclinados, o sol fará desbotar (p. 30-1, grifo acrescentado).

A ideia de que “A arte inventou também a eternidade” (p. 31) perpassa toda a narrativa e, ostensivamente, toda a produção ficcional de Adriana Lunardi. Em *Corpo estranho*, de modo especial, as postulações de Mariana acerca da pintura norteiam toda a sua trajetória em busca de representar, em aquarela, uma bromélia vermelha que desabrocha apenas em uma única floração. No universo solitário em que se encontra, cercada por rituais e concentrada em sua criação, Mariana

[...] acomoda uma folha de papel no cavalete portátil, ajusta a posição da cadeira velha que lhe serve de mesa e corrige a diferença entre os pés e o solo até ancorá-la perfeitamente. Aproxima o material de trabalho e senta-se em um galho. Dois metros à frente, uma bromélia se aninha no galho do jequitibá-rosa prestes a exibir sua primeira e única floração (p. 13).

Em meio à mata atlântica da serra fluminense, lugar mítico para a pintora em que – “[...] sente a vibração de algo sagrado, de uma presença que não precisa de significados” (p. 13) –, Mariana se retira da cena para pintar aquarelas botânicas, depois da morte trágica de

seu irmão, invocado reiteradamente nas suas mais doces lembranças. À exemplo do que ocorre com a pintora Júlia da Costa de “Sonhadora”, a aquarelista de *Corpo estranho* opta pelo isolamento quase total – “Sente apertar um enjôo ao mero pensamento de ter outra pessoa em casa. De uns anos pra cá, achava que os estranhos vinham se tornando mais estranhos ainda, [...]” (p. 13) – evocando a imagem da solidão privilegiada do/a artista que parece exaltar a arte sobre a vida.

Esse alijamento do convívio social, no de Mariana, implica, em certa medida, uma rejeição da vida pela arte e a vivência de uma trajetória que conduz da vida ativa a uma vida estético-contemplativa. Em *Corpo estranho*, a mulher-artista parece percorrer certos caminhos que a levam, sistematicamente, ao abandono e à solidão. Nesse caso, a experiência dilacerante da solidão atinge seu ponto de maior intensidade na velhice, momento em que Mariana se depara com o drama da decadência e da morte que, necessariamente, tem seus fundamentos na passagem do tempo. Em certos momentos do romance, a aquarelista explicita um conhecimento muito particular acerca da finitude humana e uma percepção clara acerca das horas e dos meses que se esgotam rapidamente,

numa secura de onde não se extraía mais o necessário [...] *O antigo tempo já não se acomoda no agora*, ela disse, e pensou nos minutos como se fossem ácido sulfúrico jogado sobre seus dias. Após uma pausa que parecia lançar constatação numa quietude filosófica, mastigando a fome de cronos em silêncio, [...] (p. 45, grifo no original).

Sob a ótica de Mariana, a arte que pratica – “Cada pincelada é uma subversão àquela ampulheta onde uma poeira vaza jornadas inteiras” (p. 30) – configura-se enquanto única forma encontrada de sobrepujar a passagem do tempo – “o mais inescrupuloso dos inimigos” (p. 82), de reter ao menos um instante arrancando-o das garras da morte. Por esse motivo, talvez, Mariana se dedique tão intensamente a re/criar em suas aquarelas a imagem fugaz e exclusiva das bromélias, buscando perpetuar, através de sua arte e de traços espessos, aquilo que naturalmente iria, aos poucos, desvanecer até extinguir-se completamente. Em diversos momentos, em especial, enquanto aguarda pacientemente o desabrochar da bromélia vermelha para concluir o seu desenho, a aquarelista também se mostra interessada em reter na memória a imagem de José, o irmão morto vinte anos atrás em um acidente automobilístico.

De acordo com Haqira Osakabe (2008), a arte de Mariana representa em seus termos a possibilidade de reter uma imagem do irmão, de fixá-lo exclusivamente para si. “Na prancha, o gesto desfolhador das mãos de Mariana [que] faz brotar um ser com arestas [...] (p. 16)”, todo o metódico processo de fixação da bromélia – um ser cujos contornos ela procura

reproduzir com fidelidade e minúcia – na folha em branco, simboliza esse desejo exclusivista de posse em relação ao irmão. Talvez, por isso também, cogita a estudiosa, a aquarelista procure negar a Paulo, legítimo fruidor do sofrimento da perda de José, compartilhar da memória que egoisticamente ela se reserva em um mutismo condenatório. Nesse misto de ressentimentos e sadismo, somente Mariana se beneficiou do acidente, o que, de certa forma, sinaliza Osakabe, afirma o “lado destruidor do afeto” (p.3).

Diferente de Paulo, a quem fora dada a oportunidade da contemplação do morto, episódio que pontua o prólogo de *Corpo Estranho*, essa experiência foi negada deliberadamente a Mariana, fazendo-a acreditar em um *continuum* de um tempo que equipara as duas partes cindidas pelo acidente. Para ela, José continua e continuará dormindo, em uma espécie de “[...] acontecimento sem tempo e que, portanto, ainda está acontecendo” (p. 267). Daquela manhã nebulosa de domingo, “quando os olhos não serviram para ver nem a memória para registrar” (p. 267), a aquarelista só conseguiu reter uma imagem timbrada pelo vermelho<sup>7</sup>, a que ela se refere como “Uma imagem vermelha, um nada de tempo entre a cor e o choque. Um milésimo de segundo que não pode ser medido a olho nu; que não pode ser comprovado a menos que seja em tese; um tempo, portanto, que nunca existiu (p. 267).

Aquele sólido vermelho, que “[...] expandindo-se depressa, sem direção cobriu tudo com a massa disforme de sua cor” (p. 118) era a única imagem que Mariana havia retido do acidente e que, em pouco tempo, havia se transformado em pesadelo que a despertava noites a fio – “A noite vermelha: o sonho repetido tem até nome” (p. 118). Não por acaso, dentre uma gama quase infinita de tons e nuances guardadas em sua caixa antiga de madeira, a aquarelista opta pela cor vermelha para concluir em definitivo os limites de sua bromélia sobre o papel imaculado, evidenciando, de certa maneira, o significativo entrelaçamento entre memória e arte sugerido por Haqira Osakabe e também vislumbrado em *Vésperas*, sobretudo, em “Sonhadora”, “Flapper” e “Ginny”.

Através da arte e da experiência estética por ela silhuetada, ao que parece, Mariana procura também reordenar planos e expectativas em um mundo que invariavelmente fora marcado pela ausência sempre sentida de José. Logo em seguida a morte do irmão, essa necessidade fez com que Mariana trocasse, após ter destruído toda sua obra e seu ateliê, “[...] os óleos abstratos de grandes proporções pela aquarela e começou a copiar o que via ao redor.

---

<sup>7</sup> De acordo com Jean Chevalier (2005), o vermelho é considerado universalmente um símbolo do princípio da vida. Em alguns casos, lembra o teórico, a cor púrpura, sobretudo, o vermelho noturno e centrípeto possui também uma significação fúnebre, ligando-se à experiência de morte (p. 994-6). Em *Corpo estranho*, a referência à cor aponta, em certa medida, essa dupla acepção que se situa na fronteira entre vida e morte.

Pedras, árvores, flores. *A recriação do mundo* – não como ele fora, mas como podia ser depois de José” (p. 107, grifo acrescentado).

Nessa tentativa de re/criação do mundo, através de sua arte – “[...] talvez a única das paixões a acompanharam-na até o fim” (p. 120) – a cor vermelha transfigura-se como único tom capaz de pintar vivamente suas bromélias de papel “[...] que a um olhar demorado dão a ilusão de materializar-se” (p. 70). Desde os primeiros traços, no entanto, Mariana percebe a ausência do *quinacrine red*, a prosaica bisnaga que sela seu encontro com Manu, uma fotógrafa de vinte e três anos que, apesar da exuberante juventude, sofre de uma grave doença e luta a cada dia contra crises hipoglicêmicas e a deterioração do próprio corpo.

Enviada por Paulo, a jovem portadora da tinta que falta a Mariana, também se mostra preocupada, assim como a aquarelista, em eternizar/reter certas imagens destinadas ao esquecimento ou mesmo à destruição provocada invariavelmente pelo fluir ininterrupto do tempo, com quem Manu também nutre uma “pantanososa relação” (p. 89). Diante do portão da galeria de arte, grafitado com uma rosa vermelha e negra, essa necessidade eivada de certa angústia torna-se bastante evidente, sobretudo, no momento em que Manu se põe a fotografar o elaborado trabalho de estêncil. Para ela, a superfície lavável do portão de Paulo tornava o efêmero mais efêmero ainda, obrigando-a “No início, simplesmente enquadra[r] o desenho no centro da lente e clicava, como se fosse um retrato em três por quatro. Tinha mesma urgência do grafiteiro. Angustiava-a saber que *a figura sumiria no tempo sem registro de passagem nem direito à memória*” (p. 34, grifo acrescentado).

Através das lentes de sua câmara fotográfica, a exemplo do que se propõe Mariana e mesmo Júlia da Costa de “Sonhadora” com seus desenhos, a jovem fotógrafa busca reter certas imagens sujeitas ao tempo, “[...] desafiando com vara curta sua vocação devoradora” (p. 26). Enredada na “[...] agonia de uma vida em conta-gotas negociada a cada manhã com um paciente de CTI” (p. 26), Manu também ousa fotografar seu ex-namorado, com que havia estabelecido uma relação de identificação imediata. Para ela, fotografá-lo, fotografar “as perfurações e os cortes nos braços que Diego exibia, sua magreza definhante, as poses cúmplices, sem recuos, com que ele se dava [...]” (p. 252-3) corporificava, em certa medida, sua trajetória existencial marcada por idas e vindas, por sucessivas crises hipoglicêmicas. Além disso, fotografar Diego era “[...] um de seus projetos. Sentia-se impelida a responder ao tempo, diminuir sua majestade. Prorrogar, pela fotografia, esses rostos que sumiriam. Emprestar-lhes mais cinquenta anos – cem, se fizesse o trabalho direito” (p. 98).

Em *Corpo estranho*, essa ânsia de “responder ao tempo”, através da arte, aproxima, ao menos em parte, Manu e Mariana que, diante da jovem mensageira enviada por Paulo, se

reconhece – “Mariana se revê aos vinte anos, aplicada, seguindo toda e qualquer regra (p. 236). Assim como a menina, a aquarelista acredita que, através de suas composições artísticas e de suas aquarelas, também ela poderia alcançar a eternidade, tão almejada por todo/a e qualquer artista. Para Mariana, sobretudo, no tufo do seu pincel, “[...] no toque da tinta instala-se um estado de concordância interior de que até o tempo participa reiterando dali sua influência desoladora. O império cético das horas põe-se de joelhos rendido” (p. 245).

O apelo à reflexão acerca da arte e 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. Na matizada trama em que se funda sua segunda obra, lançada quatro anos antes de *Corpo Estranho*, o tema da eternidade estética aparece vinculado, de modo mais intenso, a toda uma problemática que se situa na fronteira entre vida e morte. Com algumas variações, principalmente, do ponto de vista narrativo, os últimos momentos das célebres personagens lunardianas, com exceção dos contos “Clarice”, “Victoria” e “Ana C.”, é a matéria tornada palavra em *Vésperas*, em que a experiência de morte se segue uma experiência de re/nascimento.

Em *Vésperas*, no entanto, diversamente do que ocorre, por exemplo, em *Corpo Estranho*, “Enquadramento” e “Considerações sobre o tempo”, a problemática do ser artista aparece vinculada a questões de natureza biográfica. Nas palavras de Marlize Vaz Bridi (2006), Adriana Lunardi tece ficcionalmente uma “[...] reconstrução de biografias de mulheres escritoras com as quais compartilha a condição, a sensibilidade e a ocupação com a linguagem” (p. 01), em uma espécie de jogo fundado pelo discurso que, em muitos momentos, cria um efeito de “indecibilidade” entre os fatos acontecidos e os inventados, pondo em xeque os fundamentos basilares do modelo representativo tradicional.

Na convergência de um projeto estético muito específico que se constitui em torno da figura do/a artista e da problemática dela decorrente, Adriana Lunardi cruza e afina, em *Vésperas*, a experiência dilacerante da mulher-artista com a da escritura biográfica, movimento esse que possivelmente traz no bojo certa problematização acerca das noções de gênero literário e de conceitos como o de hibridismo e o de não-fronteira. A proposta original do segundo livro de contos que se alicerça na leitura imaginativa de cartas, diários, romances, poesias e outras fontes textuais preexistentes referentes à trajetória de cada autora escolhida, parece sugerir, além de um manifesto jogo intertextual e polifônico, uma ampla discussão acerca das fronteiras entre ficção e não-ficção. De modo especial, a problemática do ser

artista, associada a questões de natureza biográfica, se delineia originalmente em “Uma biografia para Barbie”, da obra inaugural *As meninas da Torre Helsinque*.

Os retratos da mulher-artista que pinta em *Vésperas* ou mesmo em “Uma biografia para Barbie”, re/criando a biografia de escritoras atestadas pela historiografia como Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana Cristina César, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa, ou mesmo de artistas imaginárias como Maria Bárbara/Barbie, apresentam a um só tempo características do *Künstlerroman*, da biografia ficcional ou imaginária e das narrativas curtas. Para Eliane Campello (1999), isso se deve possivelmente à relação de parentesco que se estabelece entre as narrativas de arte/artista e gêneros como a auto/biografia, a confissão, as memórias e o *Bildungsroman* (ou romance de formação). “Quando a narrativa se reporta à vida ou à formação do/a artista, esse gênero se aproxima de outros gêneros literários como a biografia, a autobiografia, o romance confessional, o *Bildungsroman*, para citar apenas alguns” (p. 2), explica a autora, o *Künstlerroman* tende a se aproximar de outros gêneros, em um movimento de abertura que implica o reconhecimento da categoria de gênero literário a partir de princípios mais fluídos e não-homogeneizadores.

A partir de uma posição semelhante à adotada por Campello, busco examinar a construção de parte da obra de Adriana Lunardi, situando-a na confluência de três paradigmas de gênero: o *Künstlerroman* de autoria feminina, a biografia ficcional ou imaginária e o conto. Nesta perspectiva, procuro investigar de que modo a autora constrói seus retratos da mulher-artista, em um contexto de instabilidade que vai se desenhando até mesmo pela movência e os não-limites de gênero. Para isso, tomo duas questões a serem averiguadas: a do ser artista e sua trajetória e a da escritura e seus processos intertextuais e dialógicos, aplicadas à leitura crítica de “Uma biografia para Barbie”, de *As meninas da Torre Helsinque*, “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e “Clarice” de *Vésperas*, distribuídos em seis capítulos.

No primeiro capítulo — “Retratos da mulher-artista: as não-fronteiras do gênero” — vislumbro questões de ordem teórica, estabelecendo, de modo especial, o debate em torno da noção de gênero híbrido apreendido em uma dupla perspectiva — a do entrecruzamento de gêneros literários e a da relação entre realidade e ficção. Utilizo as postulações teóricas de Carlos Reis (2003), Yves Stalloni (2001), Angélica Soares (2006) e Mikhail Bakhtin (1997) acerca das questões relacionadas ao gênero. A produção intelectual acerca do *Künstlerromane* de autoria feminina, um dos eixos de sustentação dos retratos de artista elaborados por Adriana Lunardi, é representada pelos estudos de Norma Telles (1997), de Eliane Campello (1998, 2002, 2003, 2007, 2008) e de Solange Ribeiro de Oliveira (1994).

A partir desse conjunto significativo de textos teóricos e críticos, procuro dar ênfase a questões que a própria natureza do gênero suscita, tais como: o conflito arte/vida, a existência das construções *myse en abyne*, em que se projeta o eu da artista e sua visão de mundo, o diálogo constante entre memória e expressão artística, a questão do corpo, o processo de morte e re/nascimento, o uso da técnica metaficcional e a intertextualidade. Ademais, utilizo as postulações teóricas de Loiva Otero Félix (2004) e Ecléa Bosi (1983), acerca da problemática da memória, o estudo de Elódia Xavier (2007), a respeito das representações do corpo nas narrativas de autoria feminina. Também estão presentes as reflexões de Aimée Bolaños (2006) em relação ao uso da técnica metaficcional que, dentre outras possibilidades, pode se trans/configurar em uma espécie de biografia de escritores imaginários ou ainda na apresentação de obras ficcionais de um/a escritor/a.

Em relação à biografia ficcional ou imaginária, considero de maior importância um outro texto de Aimée Bolaños (2008), em que realiza uma leitura crítica da novela *Clarice Lispector, o tesouro de minha cidade*, de autoria de Ana Miranda (1996) na perspectiva da escrita biográfica contemporânea, que faz dos jogos intertextuais um de seus pilares. Nesse sentido, destaco os textos de Julia Kristeva (1974), que, a partir de noções bakhtinianas, desenvolve a teoria da intertextualidade; e de Roland Barthes (2004), para quem o texto literário se configura enquanto uma trama/textura plural, em que se faz possível ler outros textos e outros discursos, movimento característico do discurso biográfico ficcional contemporâneo e, especialmente, do discurso de Adriana Lunardi que vai se construindo sobre textos anteriores, sem necessariamente apagá-los.

Os estudos de Maria Helena Azevedo (1994), de Anatol Rosenfeld (1976) e de Antonio Candido (1976) também são citados, na medida em que apresentam reflexões essencialmente significativas acerca da complexa relação que se estabelece entre o real e o ficcional no discurso literário. De modo análogo, os trabalhos de Pierre Bourdieu (1996), de Maria Helena Werneck (1994), de Leyla Perrone Moisés (1985), de Roland Barthes (1971 e 1984), com seu conceito de “biografema”, e de Alain Buisine (1991), com o conceito de “bioficção”, são também referidos ao longo deste trabalho de pesquisa. Neste primeiro capítulo, procuro também lançar um breve olhar sobre *Clarice Lispector, o tesouro de minha cidade*, de Ana Miranda; *Historia de mujeres*, de autoria de Rosa Montero (2006) e *Fuegos*, de Marguerite Yourcenar (1936), discursos esses que se aproximam do de Adriana Lunardi. Além de apresentar uma proposta semelhante no que diz respeito ao processo de ficcionalização da trajetória, ou então de suas partes, de personalidades atestadas pela historiografia oficial, pela mitologia ou mesmo de seres possíveis e/ou imagináveis, a opção

por formas que sugerem o caráter lacunar e parcial dos relatos, aproxima Miranda, Montero, Yourcenar e Lunardi. No caso da autora de *Vésperas*, a escolha da narrativa curta para dar forma a seus retratos da mulher-artista resulta ostensiva, evidenciando que suas composições, a exemplo da de outros/as criadores/ras de biografias imaginárias, são recortes, invariavelmente.

Nessa perspectiva, utilizo as reflexões de Alfredo Bosi (1977) e o de Julio Cortázar (1974), para quem o conto engendra-se no bojo de um acontecimento singular e de intenso dramatismo. Nos retratos lunardianos, esse momento singular de que falam Bosi e Cortázar é vivenciado pela mulher-artista que experimenta não só a angústia diante da temporalidade, mas também um percurso simbólico de morte e de posterior renascimento. De modo especial, esse itinerário através do qual as personagens de Adriana Lunardi alçam a condição de seres perenes é representado por um sugestivo conjunto de símbolos e imagens. Nesse sentido, reporto-me às reflexões teóricas de Jean Chevalier (2005), Mircea Eliade (1991) e, notadamente, de Gilbert Durand (2002), que relacionam um conjunto específico de símbolos à angústia vivenciada pelo ser humano diante das experiências com o tempo e a morte.

O segundo capítulo — “Ana Bárbara/Barbie: pelos palcos da vida” — é dedicado à leitura crítica de “Uma biografia para Barbie”. Nessa narrativa, a proposta de compor uma biografia para Ana Bárbara/Barbie, já expressa no título, evoca uma série de questões acerca na prática biográfica que, nesse caso, se configura enquanto uma ficção possível do outro. A presença marcante de uma narradora que se compromete a escrever a história de uma mulher-artista, ou melhor, parte dela, engendra a problemática relação e as imprecisões limítrofes entre o real e o ficcional e, sobretudo, a impossibilidade de se ter uma apreensão integral do sujeito. Ao experimentar a um só tempo os percalços da narração e de uma busca impulsionada pelo exacerbado desejo de falar do outro e de adentrar o território quase que totalmente imprevisível da alteridade, a narradora-biógrafa também vivencia um processo de aprendizagem e conhecimento de si, do outro e do mundo.

Junto à Ana Bárbara/Barbie, uma atriz de teatro que, através da arte, busca sucesso, prestígio, reconhecimento público e, especialmente um espaço de realização expressiva e liberação, ela vai tecendo paulatinamente sua identidade existencial, na medida em que descobre o sentido de ser livre e de viver de acordo com seus próprios desejos e anseios. A figuração da trajetória de Ana Bárbara/Barbie, nesse sentido, evoca uma problemática recorrente em *Künstlerromane* de autoria feminina, sobretudo no que diz respeito à questão do corpo, da memória e mesmo o conflito arte/vida, sobre as quais lanço meu olhar de modo mais ostensivo. Na análise proposta, também vislumbro a existência de construções *mise en*

*abyne* e de jogos intertextuais, principalmente no que diz respeito à pintora mexicana Frida Kahlo, figura com a qual a mulher-artista de “Uma biografia para Barbie” busca estabelecer uma relação de identificação ou até mesmo de identidade.

O terceiro capítulo – “Júlia da Costa: flores dispersas no mar” – é reservado à análise de “Sonhadora”, relato em que Adriana Lunardi encena ficcionalmente os últimos momentos da poetisa Júlia da Costa. Nesse retrato de mulher-artista que, diferente de “Uma biografia para Barbie”, se elabora a partir de uma figura documentada pela historiografia oficial, os jogos intertextuais vão tecendo uma trama em que são recorrentes certos traços biográficos apontados por Zahidé Muzart (2000). Realizo a leitura dessa narrativa em seu intertexto com o estudo biográfico de Muzart, que abre a coletânea *Poesia – Júlia da Costa*, de onde Adriana Lunardi seleciona uma série de biografemas para compor o seu retrato. Outro intertexto significativo diz respeito ao universo poético criado por Júlia da Costa – as imagens do amanhecer, da noite e de uma clara referência à série *Flores dispersas I, II e III*.

Em “Sonhadora”, a fabulação dos últimos momentos de Júlia que vivencia 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. Nesse conto, é bastante evidente a relação entre práxis artística e memória, que se converte em uma força criadora e criativa. Esse apelo à memória corporifica, além de um momento de crise, a necessidade de auto-representação da artista e de suas experiências pregressas, sobretudo amorosas. O processo simbólico de morte e re/nascimento, nesse caso, é mediado pela simbologia da água e do mar. Para Jean Chevalier (2005), o mar simboliza a dinâmica da vida e da morte, é o lugar dos re/nascimentos. Essa espécie de rito de passagem se dá no momento em que a protagonista transpõe os umbrais de seu último desenho, rumo ao mar aberto.

No quarto capítulo – “Virginia Woolf: o rio das horas” –, realizo uma leitura de “Ginny” em seu intertexto com *Virginia Woolf: uma biografia* (1988), de Quentin Bell, com o prólogo do romance *As horas* (1999), em que Michael Cunningham re/cria o suicídio da escritora inglesa, e com o romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf (1987). Nessa narrativa em que Lunardi fabula o momento da morte de Virginia Woolf, o envolvimento da artista com a sua arte sugere a existência de um corpo transtornado, enredado na trama das histórias que deveriam ser escritas e de muitas outras abortadas.

A complexa relação que se estabelece entre o decorrer das horas cronologicamente marcadas e os ecos do passado, que se corporificam através da memória, nesse conto, sinalizam a vivência de um momento de crise que culmina com o suicídio de Virginia nas

águas do rio Ouse. A precipitação da artista para a morte engendra o processo de morte e re/nascimento que é mediado pela simbologia das águas e do rio.

O quinto capítulo – “Zelda Fitzgerald: uma valsa para Flapper” – é dedicado à leitura de “Flapper” em sua interface com *Zelda: a biography* (1970), de Nancy Milford, *Journal de la création* (1990), de Nancy Huston e *Esta valsa é minha* (1986), de Zelda Fitzgerald. Nesse conto em que Adriana Lunardi fabula a morte de Zelda Fitzgerald em um devastador incêndio, a imagem do corpo reprimido se esboça em um primeiro momento, já que, deitada em uma cama, a artista de “Flapper” reconhece a impossibilidade de se realizar plena e concretamente, seja através da dança, da pintura ou da escritura.

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

O sexto capítulo – “Clarice Lispector: a ordem dos corações selvagens” – lança luz sobre “Clarice”, relato que enfoca a trajetória de uma menina de apenas dezessete anos que, recém chegada à casa do pai, empreende uma espécie de peregrinação até o túmulo de Clarice Lispector. Nesse conto, 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. 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. Nesta análise, também utilizo *Clarice Fotobiografia* (2008), de Nádia Gotlib.

A presente dissertação, de caráter bibliográfico e hermenêutico, resulta da consulta a fontes teóricas, críticas e historiográficas assim como da leitura crítica de textos literários, não só de Adriana Lunardi, como também de outras mulheres-artistas com as quais a autora de *Vésperas* confessadamente dialoga. O desenvolvimento do trabalho inclui, em um primeiro

momento, a revisão bibliográfica no que diz respeito aos campos da teoria e história da literatura e da crítica literária feminista, especialmente no que diz respeito ao *Künstlerroman* de autoria feminina, à biografia ficcionalizada ou imaginária e ao conto. Em um segundo momento, realizo a leitura e análise dos contos selecionados, das narrativas pensadas sempre em relação ao conjunto da prosa lunardiana, empenhada em lançar luz sobre questões que envolvem a arte e a representação da artista.

O exercício de escolha do *corpus* e sua interpretação estão condicionados a uma visão que não almeja escamotear seu viés pessoal, especialmente, no que diz respeito à eleição das narrativas a serem vislumbradas e dos temas e pontos de interrogação a serem investigados na busca de sentidos e significados, pretendendo tramar, em última instância, um discurso sobre a arte e a mulher-artista de diferentes épocas. Nesse sentido, cabe salientar que, em relação às narrativas do livro *Vésperas*, observo o critério de seleção no que concerne ao período de vida e a data de morte de cada uma das escritoras ficcionalizadas. Na medida em que o critério utilizado segue uma linha histórica, ou seja, a disposição dos perfis das artistas em tempos distintos e consecutivos, a análise dos textos possibilita a construção de um painel de *Künstlerromane* lunardianos, no bojo da biografia ficcional e do conto, desde inícios do século XX até a contemporaneidade.

Na trama dessa espécie de painel que ora proponho, algumas questões pontuais acerca da figura da mulher-artista e processos de composição narrativa norteiam o desenvolvimento da pesquisa, tais como:

1) Nos *Künstlerromane* de Adriana Lunardi, quais os perfis de mulher-artista que se delineiam? Que percurso essas personagens artistas vivenciam em busca da auto-expressão e da arte?

2) A arte se apresenta, para a mulher-artista lunardiana, como uma forma de auto-conhecimento e de conhecimento do mundo? Qual o papel do corpo e da memória na relação entre mulher-artista/obra de arte?

3) Qual a representatividade do processo de morte e re/nascimento vivenciado pelas mulheres-artistas que habitam o universo ficcional criado por Adriana Lunardi?

4) Qual a importância dos jogos intertextuais na trama das narrativas que, a um só tempo, apresentam características de três gêneros distintos?

5) Tal como se apresentam, os retratos da mulher-artista lunardianos sugerem, de alguma forma, uma reflexão mais detida acerca da noção tradicional de gênero (*genre*) e da problemática e complexa relação entre o real e o ficcional no discurso literário?

A partir desses questionamentos, investigo os perfis de mulher-artista que se esboçam nos retratos lunardianos e os diferentes percursos empreendidos por essas personagens em busca de auto-expressão, de conhecimento de si e do mundo. Nessa perspectiva, avalio a relevância da questão do corpo feminino, da memória, do processo simbólico de morte e re/nascimento da mulher-artista e mesmo dos jogos intertextuais no universo tramado por Adriana Lunardi. Desse modo, aspiro contribuir para um maior entendimento do *Künstlerroman* de autoria feminina, da biografia ficcionalizada ou imaginária e do conto, eixos de sustentação que parecem estar na base do discurso lunardiano.

## 1 - RETRATOS DA MULHER-ARTISTA: AS NÃO-FRONTEIRAS DO GÊNERO

Pensar teoricamente a respeito dos retratos de artistas tecidos por Adriana Lunardi, em seu *Vésperas* e mesmo em “Uma biografia para Barbie”, centra a discussão, ao menos em um primeiro momento, em torno da categoria de gênero literário. No caso específico do discurso articulado pela escritora, situado entre o *Künstlerroman*, a biografia ficcional e o conto, essa reflexão se estabelece no circuito da fronteira ou, mais precisamente, das não-fronteiras de gênero. Seus retratos de mulheres-artistas evocam a riquíssima e sugestiva noção de hibridez, característica sobressalente dos escritos lunardianos, não só no que diz respeito ao significativo entrelaçamento entre gêneros literários, mas também no que concerne à complexa relação que se estabelece, de forma um tanto quanto imprecisa, entre ficção e realidade.

Em sua obra, Carlos Reis (2003) aborda o conceito de hibridismo sob essa dupla perspectiva, referindo-se à interação entre gêneros e da literatura que, algumas vezes, se imbrica a outros territórios, criando um efeito muito particular de indecibilidade que pode se silhuetar em discursos que instituem registros ontológico-literários notadamente difusos e incertos entre o fato e a ficção. Nesses casos em que os processos de questionamento, reformulação, desagregação ou de entrecruzamento se esboçam, diz o teórico, o/a escritor/a dialoga com a história e com a tradição literária. De acordo com o autor de *O conhecimento da literatura*, na medida em que o/a escritor/a estabelece qualquer relação no que diz respeito aos gêneros – aceita ou recusa, por depuração ou por miscigenação, por emulação ou por parodização – dialoga com a tradição, aceitando, prolongando ou refutando certas normas por ela instituídas. Mesmo porque, afirma Reis, pensar a literatura sem estabelecer qualquer relação de gênero seria “[...] o mesmo que postular uma criação literária assepticamente impermeável à ressonância de ecos e vozes culturais do contexto que envolve essa criação” (p. 247).

Na esteira de Gerard Genette, que institui o conceito de arquitextualidade em torno da questão genérica da transtextualidade<sup>8</sup>, Carlos Reis trabalha com inúmeras possibilidades no que diz respeito às vinculações arquitextuais de um texto literário, sugerindo que algumas obras são notadamente problemáticas quanto a uma classificação precisa, no que tange ao estatuto arquitextual dos gêneros. Sendo assim, precisa Reis, suas postulações dão conta de uma concepção de gênero, entendido não como entidade fixa e rigidamente impositiva, mas enquanto entidade mutável e, não raro, com limites difusos, “[...] tanto no plano diacrônico, como no plano sincrônico” (p. 248-9).

Ao vislumbrar a questão atual dos gêneros literários como uma espécie de crise que não se limita a repetir aquela propensão para o hibridismo do Romantismo, Reis assinala a existência de um verdadeiro movimento de relativização dos gêneros que funda, no plano da teoria, certa instabilidade, “[...] verificável em práticas literárias dos nossos dias, práticas essas irreduzíveis a uma referência genológica estável” (p. 289). Para ele, esse processo que vai paulatinamente se delineando implica o surgimento de uma escrita fragmentária, plural e indefinida, em que se afirma e desmente-se a invenção do gênero, insinua-se e perturba-se a filiação genológica. Nesse contexto timbrado pela mudança e instabilidade, outra possibilidade que se esboça, consequência inequívoca desse movimento de des/construção, diz respeito a uma eventual postulação de novos gêneros literários.

Também Yves Stalloni (2001), em seu *Os gêneros literários*, reconhece que os/as escritores/as contemporâneos/as parecem aplicar-se na produção de obras suficientemente híbridas ou incertas que se caracterizam por sua dimensão inclassificável, única e até mesmo transgressiva. Mesmo porque, segundo ele, todo o texto literário participa de um ou mais gêneros, o que não significa, de forma alguma, um título exclusivista de pertença. De acordo com o teórico:

O gênero define-se menos pela realização de um modelo preexistente e pelo respeito de uma codificação abstrata do que pela concretização de uma espécie de “pacto” estabelecido entre a obra e o público (Os trabalhos de Lejeune sobre autobiografia tornam claro esse contrato, através daquilo que o crítico chamou de “pacto autobiográfico”) (p. 31).

A partir do conceito de “horizonte de expectativa” e da noção de “pacto”, Yves Stalloni afirma, no capítulo “Pragmática e horizonte de espera”, que o gênero literário se realiza em uma espécie de contrato que se cria implicitamente entre o emissor de um texto

---

<sup>8</sup> Segundo os apontamentos de Carlos Reis, a arquitextualidade pode ser entendida como um tipo de relação transtextual, a par da intertextualidade, da paratextualidade, da metatextualidade e da hipertextualidade. Para ele, o exercício da arquitextualidade pode ser observado com maior nitidez no domínio dos modos e dos gêneros literários.

literário e seus destinatários ou, como quer o autor, entre escritor/a, obra e público. Para ele, a relação que o/a leitor/a entretém com o texto é fundamental, sobretudo, no processo de percepção e reconhecimento das vinculações genológicas, que possibilitam a inserção de uma obra na perspectiva da história literária. Além disso, explica Carlos Reis, a capacidade de o/a leitor/a em ler a identidade de gênero de um texto favorece consideravelmente o processo hermenêutico, sendo considerada como um tipo de pré-condição ao ato interpretativo. No momento da recepção e a partir de um conhecimento previamente constituído, o exercício que o sujeito realiza possibilita não só reconhecer uma possível identidade genológica como também perceber quando um texto se inscreve na fronteira ou nas não-fronteiras de gênero.

Para Yves Stalloni, assim como para Carlos Reis, o/a leitor/a funciona como uma espécie de eixo móvel na dialética textual, ocupando um lugar privilegiado de onde é capaz de reconhecer ou perceber certos deslizamentos, por mais tênues que sejam, ou mesmo quando as fronteiras de gênero se desvanecem deliberadamente. Em linhas gerais, complementa Angélica Soares (2006), os gêneros literários:

[...] formariam as redundâncias necessárias à recepção e à situação da obra e apresentariam marcas variáveis totalmente conscientes que serviriam de orientação à leitura e à produção. A descrição de um texto literário seria sempre histórica e guiada pelo conhecimento das expectativas com que são recebidas e/ou produzidas (p. 21).

Apesar disso, a autora de *Gêneros literários* reconhece que a definição apriorística de gênero configura um horizonte de expectativas que enquadra, norteia e rege todo o processo de leitura e recepção. Para ela, essa tendência que vem se desenvolvendo, através dos tempos, de reunir previamente ou então de filiar cada obra literária a uma única “classe” ou “espécie”<sup>9</sup>, sem considerar o/s modo/s de recepção dos textos, além de nortear arbitrariamente a atuação do/a leitor/a, implica também pensar o gênero enquanto entidade imutável e “[...] a valorizar a obra por sua obediência a leis fixas de estruturação, por sua pureza” (p. 8). Por outro lado, diz ela, muitos teóricos defendem a “mistura” dos gêneros, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos mais diversos gêneros.

Esse é, notadamente, o caso de Mikhail Bakhtin (1997) que, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, pensa a categoria de gênero a partir de princípios mais fluídos, dentro de um contexto amplo e essencialmente dinâmico. Para ele,

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do

<sup>9</sup> De acordo com Angélica Soares, a origem etimológica da palavra “gênero” (= *genus eris*) tem uma relação intrínseca com as expressões “nascimento”, “origem”, “classe”, “espécie”, “geração”.

desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (p. 106, grifos no original).

Nessa linha de pensamento, Bakhtin trabalha com a possibilidade de o/a escritor/a, no diálogo particular que funda com uma dada tradição literária e de gênero, realizar uma escritura-leitura em busca de compor o seu texto em função de, ou em oposição a, um outro texto ou a outros textos. A concepção de gênero literário, entendido enquanto um sistema semiológico impuro que significa sob a linguagem e jamais sem ela, implica necessariamente um movimento translinguístico. Julia Kristeva (1974) esclarece que, para Bakhtin, a escritura é concebida enquanto trama que se constitui a partir da leitura de um *corpus* literário precedente e o texto literário é concebido enquanto absorção e transformação de textos prévios, dos quais é, ao mesmo tempo, reminiscência e variação.

A escritura nesses termos é designada simultaneamente como subjetividade e como comunicabilidade, ou melhor, como intertextualidade. Sendo assim, diz Kristeva, os apontamentos de Mikhail Bakhtin conduzem ao reconhecimento de que:

[...] o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelos menos dupla (p. 64, grifo no original).

O diálogo constante com o *corpus* literário previamente constituído ou mesmo com escrituras precedentes a que se refere Bakhtin, sobretudo no que diz respeito aos gêneros literários, vai se delineando, com alguma nitidez, nos retratos de artista lunardianos que, situados em um cruzamento ou então nas não-fronteiras de gênero, apresentam a um só tempo características do *Künstlerroman* de autoria feminina, da biografia ficcional ou imaginária e do conto. Nesses retratos que parecem evidenciar uma busca sistemática de apagamento de fronteiras e limites entre os gêneros, apagamento que não os anula, mas os faz coexistir, o *Künstlerroman* de autoria feminina se converte em um dos eixos de sustentação, sobre o qual vai se realizando um discurso eminentemente voltado à condição altamente problemática da artista e da arte.

Os retratos elaborados por Adriana Lunardi, nos quais está contida a proposta de representação e/ou invenção de uma biografia de artista ou de uma autora de obra de arte, dão

forma a certas preocupações e a reflexões próprias ao *Künstlerroman*<sup>10</sup>, gênero literário que se caracteriza pela presença de uma artista bem como da arte ou de uma obra de arte – documentada na historiografia ou ficcional – no universo intradiegético. De acordo com Norma Telles (1997), no ensaio “Um palacete todo seu”, o *Künstlerroman* privilegia a formação, o desenvolvimento e os problemas específicos relacionados à arte, enfocando o percurso da artista em busca de auto-expressão.

Dentre tantas outras características sobressalentes desse tipo de relato, a proposta de representação da trajetória de uma artista, seja de uma figura relevante documentada na historiografia ou ainda de um ser possível e imaginável, abre a possibilidade à criadora de *Künstlerromane* de se autoprojetar e, conseqüentemente, projetar a sua visão de mundo. Muitas vezes, explica Telles, ao escrever sobre a trajetória de uma personagem artista, o escritor ou a escritora procura resgatar sua trajetória existencial em uma espécie de inversão da função especular. Ao invés de orientar o espelho em direção ao outro, o/a autor/a de *Künstlerromane* volta-o para si mesmo/a de modo a equacionar o conflito arte *versus* vida que, segundo essa crítica, permanece na essência do gênero, conforme se observa a seguir:

O *Künstlerroman* aborda o desenvolvimento, formação e problemas específicos do artista e envolve a jornada, ou busca, de um “eu” criador que se manifesta também em processos criativos em outras esferas. O escritor do *Künstlerroman* procura perceber como se tornou artista, sua luta para compreender e tentar criar algo significativo (p. 145).

Em *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Vanezuela*, Eliane Campello (2003) aprofunda a reflexão acerca desse cruzamento de “eus” artísticos – da autora, da protagonista e de seus referenciais – de que fala Norma Telles. De acordo com Campello, o *Künstlerroman* de autoria feminina favorece a existência de uma cadeia, em abismos, de significações – as construções *mise en abyme*<sup>11</sup> em que se projeta o eu da artista e sua visão de mundo. No âmbito da autoria feminina, a relação que se constitui entre as personagens-artistas e as criadoras de *Künstlerromane* suscita, problematiza e convulsiona o conhecimento a respeito do conflito da mulher-artista dividida entre vida e arte.

Além de refletir sobre a eventual inscrição do/a autor/a na obra de arte que transborda de sua condição primeira, assumindo traços de um discurso eminentemente autoprojeto e

<sup>10</sup> Utilizo o termo *Künstlerroman* (romance de arte/artista) genericamente a fim de referir as narrativas de artista, sejam romances, novelas ou contos.

<sup>11</sup> Para Demetrio Calderon (1999) a narrativa especular é, em certa medida, comparável a um quadro em que o artista, que está pintando uma determinada paisagem, pinta um espelho em que projeta a si mesmo. Esse tipo de relato intradiegético também é denominado, de acordo com o dicionarista, de relato “posto em abismo”, expressão secundada do francês *mise en abyme* (p. 364).

peçoal, Campello aponta caminhos e ilumina novos ângulos para a discussão acerca dos *Künstlerromane* de autoria feminina. Na subseção “Gênero literário *Künstlerroman*: conceito e natureza”, a autora recupera e discute conceitos, assinalando a importância dos estudos realizados por Ulrich Weisstein, que contribui diretamente para a definição do gênero *per se*.

Segundo o crítico (WEISSTEIN apud. CAMPELLO, 2003), esse gênero literário compreenderia:

obras literárias – principalmente romances – em que arte e artista, ou historicamente documentados ou ficcionais, figuram proeminentemente (...), mais especificamente, livros onde objetos de arte em particular desempenham um papel significativo (...) [ou] em que problemas estéticos e técnicos, peculiares a uma arte, vêm estruturalmente integrados ao enredo, e onde soluções artísticas levam à solução de problemas no plano humano também (p. 28).

Com base na definição de Weisstein e de outros/as estudiosos/as do gênero, Campello define, ao longo de seu trabalho, os princípios da narrativa de arte/artista de autoria feminina, apontando características recorrentes em exemplares do gênero, tais como: a presença de uma mulher-artista<sup>12</sup> bem como a presença da arte ou de uma obra de arte no universo diegético, o conflito arte *versus* vida, o tema da viagem (concreta ou simbólica), o caráter metaficcional e intertextual da narrativa e a existência das construções *mise en abyme*. Em “Imagens da artista na narrativa contemporânea de autoria feminina”, ela (2008) também aponta que o processo de destruição simbólica do sujeito e sua posterior regeneração e/ou re/nascimento no espaço estético é outro motivo recorrente em *Künstlerromane*. Para a crítica:

O exercício da arte, por ela e para elas [mulheres-artistas], traz profundas conseqüências, especialmente nos procedimentos envolvidos na destruição simbólica do eu, para posterior regeneração e renascimento no espaço estético (p. 3).

Nesse universo timbrado, muitas vezes, por uma experiência de morte e re/nascimento, a mulher-artista também pode vir a empreender uma trajetória em busca de se entender e de entender o mundo, movimento esse que, conforme aponta Campello, pode se dar mediante a fabulação ou então a re/criação artística de suas próprias vivências, de fases marcantes da sua existência. À procura de si na sua história, a metafórica viagem pelos meandros da memória,

<sup>12</sup> Nas considerações iniciais, Eliane Campello propõe uma definição do termo mulher-artista, que compreende por “[...] a mulher de talento, que propõe significados novos por meio de uma ação criativa, a qual resulta em um objeto concreto, reconhecidamente uma obra de arte” (p. 18). De um modo geral, o percurso trilhado por essa mulher de talento na busca por uma identidade própria e por auto-expressão – seja ela escritora, pintora, atriz (de teatro, cinema, TV), dançarina, artesã ou mesmo cozinheira – aponta a impossibilidade de conciliar arte e vida, práxis artística e relacionamento amoroso.

da criatividade e da arte resulta fundamental para a artista que, impulsionada pelo desejo exacerbado de re/fazer as lembranças de uma experiência primeira<sup>13</sup>, busca encontrar sentidos para sua vida. Na maioria das vezes, o exercício que a mulher-artista realiza, através de sua arte, transfigura-se em exercício de auto-esclarecimento, uma forma de adquirir certo conhecimento acerca de si mesma e do mundo<sup>14</sup>.

O percurso da mulher-artista em busca de se entender e de entender o mundo se constitui, algumas vezes, no bojo de um conjunto de relações heterotópicas, em que memória e arte se entrelaçam. Nesses casos em que a arte parece surgir da recordação e da necessidade de imaginar versões alternativas da história em outros tempos, a memória se converte em força criativa no seu sentido mais amplo. Em linhas gerais, a arte que se constrói sobre os rastros que a memória recupera, inventa e/ou fabula transfigura-se em um saber, através do qual a mulher-artista busca sentidos, tanto existenciais quanto artísticos. Seu itinerário de viagem através da memória, da criatividade e da arte conduz, às vezes, a acessos epistemológicos de auto-conhecimento.

De acordo com Loiva Otero Félix (2004), no capítulo “Memória e memória histórica”, o rememorar está muito associado ao reinventar, perspectiva corroborada pelo fato de a memória<sup>15</sup> – ou *Mnemosyne*, em grego – ser considerada uma deusa identificada como mãe das musas e das divindades responsáveis pela memória e inspiradora da imaginação criativa dos artistas. Na esteira dos estudos aristotélicos, Félix aponta essa articulação entre memória e imaginação que se estabelece, mediante a necessidade fundamental de engendrar uma ampla busca identitária. Esse movimento que o sujeito memorioso procura empreender vai se realizar em zonas de sombra, de silêncios e de não-ditos, pois, conforme aponta a autora, a memória invariavelmente se consubstancia no esquecimento.

O apelo à memória surge, segundo Loiva Otero Félix, do “temor ao esquecimento” (p. 62) que, conseqüentemente, gera uma obsessão pelo registro, pelos traços ou mesmo pelos

---

<sup>13</sup>A partir das leituras que faz, Ecléa Bosi (1983) afirma que lembranças não são revividas, mas sim reconstruídas em interação com o tempo presente, ressurgindo não exatamente como foram vivenciadas. Para a autora, as lembranças são refeitas pelos valores do presente na medida em que se estabelece uma relação muito particular entre o ato de lembrar e o relevo – existencial e/ou social – do fato recordado para o sujeito que recorda.

<sup>14</sup> Em algumas ocasiões, também aponta Solange Ribeiro de Oliveira (1993), a artista “[...] se coloca diante da obra como de um espelho vazio ou partido, o espelho da arte moderna” (p. 8). Talvez, por essa razão, na introdução de *Literatura e artes plásticas*, a autora denote a relativa importância que assume a tela em branco para a artista que, solitária diante de sua obra de arte, faz dela o seu espelho, na busca de autoconhecimento ou mesmo de conhecimento do mundo.

<sup>15</sup> Loiva Otero Félix assinala, em seu estudo, uma clara distinção entre a memória (*mnemne*) e a reminiscência (*amnesis*) que, segundo a estudiosa, se relaciona ao que se esqueceu e que, como tal, poderá manter-se “subterrânea” e vir a se manifestar. A memória, por outro lado, se constitui em zonas de sombra que estão em perpétuo deslocamento e presente em discursos carregados de metáforas e alusões.

arquivos, enfim, pelos processos que dão certa ilusão de eternidade. De modo especial, complementa Eliane Campello (2002), em “A composição espaço-temporal em *Künstlerromane* de autoria feminina”, essa metafórica viagem<sup>16</sup> rumo aos lugares habitados pela memória e a necessidade de registro sinaliza a vivência de um momento de crise que, com frequência, se configura com a proximidade da morte ou da velhice. Em alguns casos, precisa Campello, o conflito inicial vivenciado pelas mulheres-artistas pode também corresponder à morte simbólica das mesmas que, “movidas pela busca de uma identidade – pessoal e artística – encetam a viagem que ocorre num tempo-espaço que não corresponde nem ao geográfico e nem mesmo ao cronológico” (p. 8).

A vivência do drama da velhice, do envelhecimento, da passagem irremediável do tempo e mesmo o da morte, em linhas gerais, leva a mulher-artista a buscar os des/caminhos da memória que se converte em uma espécie de força criadora/criativa que, muitas vezes, conduz à vivência da práxis artística, que se constitui a partir do que a memória documenta e até mesmo fabula. Conforme sugere Ecléa Bosi (1983), em sua obra *Memória e sociedade*, o sujeito que experimenta o drama da velhice se interessa bem mais pelo passado do que os demais sujeitos. De modo especial, diz ela, “[...] o velho está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (p. 23). Mas, em alguns casos, complementa Bosi, o passado pode ocupar quase todo o espaço mental do sujeito memorioso, sobretudo dos velhos.

Em *Künstlerromane* de autoria feminina, o instrumento decisivamente socializador da memória é a composição artística, através da qual a artista procura re/construir e/ou refazer as lembranças do passado, mediante certos valores do presente. Nesses casos, a obsessão pelo registro de que fala Loiva Otero Félix está muito vinculada à arte, espaço em que o ser artista busca, segundo Jean Chevalier (2005), travar uma luta contra a morte, um “combate pela eternidade” (p. 876). Sob essa ótica, a arte se apresenta enquanto uma forma possível de alcançar certa perenidade e, de certo modo, escapar das garras da morte e do tempo que a quase tudo consome e destrói em seu ímpeto devastador.

A vivência desse drama que tem seus fundamentos na passagem do tempo se associa, quase sempre, à velhice que, segundo Elódia Xavier (2007)<sup>17</sup>, se manifesta através do corpo,

<sup>16</sup> De acordo com Eliane Campello, a viagem se configura não só enquanto um deslocamento físico e/ou psicológico como também como um deslocamento para dentro da criatividade ou da memória.

<sup>17</sup> Na obra intitulada sugestivamente de *Que corpo é esse?* o corpo no imaginário feminino, Elódia Xavier propõe uma classificação das representações do corpo, a fim de ampliar uma tipologia já existente para ser utilizada como subsídio na análise de narrativas de autoria feminina. Com base no estudo das representações do corpo realizado pelo sociólogo Arthur Frank, a autora trabalha com o conceito de “corpo invisível”, “corpo

“[...] sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deterioração corporal, e sobretudo, segundo a cultura dominante (p. 86). Concebido enquanto um declínio que desemboca invariavelmente na morte, o drama do corpo envelhecido é vivenciado visceralmente pelas mulheres-artistas que, de acordo com Xavier, apelam à arte e à experiência estética, buscando formas de re/constituir certas lembranças do passado ou mesmo recuperar a juventude e a beleza perdidas.

De acordo com a autora de *Que corpo é esse?*, a velhice ou o processo de envelhecimento, que surge associado à questão da deterioração do corpo feminino, aparece enquanto um dos temas de mais marcante presença em *Künstlerromane* contemporâneos e, notadamente, em narrativas de autoria feminina produzidas a partir da década de 90 do século XX. Nesse tipo de ficção, complementa Xavier, a imagem do “corpo erotizado” e, sobretudo a do “corpo liberado” passa também a ser mais recorrente, o que remete à figura da mulher liberada, não mais enredada nos laços de família, que passa a ser sujeito de sua própria história, conduzindo sua vida segundo os valores que redescobre através de um processo de autoconhecimento. Na conclusão de sua obra, ela retoma essa questão, assinalando que:

É satisfatório observar que o *corpo liberado* vem surgindo com certa constância em nossa literatura de autoria feminina, o que não acontecia antes. O que representa uma tendência social que permite às mulheres viverem plenamente “sua vocação de ser humano”, sua sexualidade, enfim, sua transcendência, como queria Simone de Beauvoir (p. 196, grifos no original).

Para Elódia Xavier, a concepção de “corpo liberado” proposta a partir da categoria de corpo comunicativo, – “the communicative body” – de Arthur Frank, sugere essencialmente a existência de um organismo que está em constante formação, em meio a um processo de expressiva re/criação do mundo do qual é parte integrante. Segundo precisa a autora, Frank aponta a dança e conseqüentemente o fazer artístico como exemplo de atividade do corpo comunicativo, espaço de realização essencialmente expressiva e prazerosa. Nessa linha de pensamento, ela assinala que, na ficção de escritoras, entre elas Lya Luft, Helena Parente Cunha e Clarice Lispector, a representação do corpo liberado se associa a um processo de liberação da mulher que, dentre outras possibilidades, pode ocorrer através da arte.

Nesses casos, a arte converte-se em uma forma de acesso ao próprio corpo, o que implica a vivência de uma experiência de autoconhecimento que, algumas vezes, se transfigura em uma quase epifania identitária. Para Eliane Campello (2008), esse processo

---

subalterno”, “corpo disciplinado”, “corpo imobilizado”, “corpo envelhecido”, “corpo refletido”, “corpo violento”, “corpo degradado”, “corpo erotizado” e “corpo liberado”.

ligado às percepções e ao conhecimento do próprio corpo se desenha na medida em que a mulher-artista estabelece relações de intimidade com a sua obra, o que se traduz, na maioria das vezes, em imagens plenas de erotismo e sugestão. Sobretudo em *Künstlerromane* contemporâneos, complementa a autora, essa experiência de auto-conhecimento que se configura no bojo de uma práxis artística pode assumir as mais variadas formas. No caso das narrativas de artista que têm por protagonista uma escritora, por exemplo, esse aprendizado se associa ao processo de apagamento do corpo material da artista que, notadamente, busca ceder espaço à arte que tece sobre a linguagem, em uma espécie de jogo de esconde/revela muito significativo e particular. No caso das atrizes e das dançarinas, ao contrário, a experiência de conhecimento corporal se dá por outra via, na medida em que essas mulheres buscam expor e exhibir simbólica e concretamente o corpo. A arte se transfigura em uma via de auto-conhecimento, através da qual a artista toma consciência de si e de seu corpo.

Mas, em alguns *Künstlerromane* de autoria feminina contemporâneos, afirma Solange Ribeiro de Oliveira (1994), esse itinerário em busca do conhecimento e do auto-conhecimento, que se dá através da experiência estética, assume outra configuração. Esse é o caso de *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft, de *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf e de *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, em que se esboça a imagem do corpo reprimido e da artista castrada que não consegue se realizar como artista nem como mulher, sofrendo dupla castração. Nessas narrativas elencadas enquanto representantes do que Oliveira chama de “a estética da castração”, a presença da figura de uma artista castrada ou uma *artiste manqué* que, pelas mais diversas razões, produz uma arte estéril e improdutiva, evidencia que, em determinadas circunstâncias, é quase impossível, sobretudo para a mulher, harmonizar arte e vida. De acordo com a autora, “Quando se trata de mulher, a *persona* torna-se, previsivelmente, duplamente problemática, por ser mulher, e por ser artista: cada um desses termos oculta um tipo de discriminação” (p. 309).

Para Solange Ribeiro de Oliveira, especialmente em Virginia Woolf e em Clarice Lispector, essa dupla castração de que padece a mulher-artista não implica necessariamente a adoção de uma postura timbrada pelo conformismo ou mesmo pela passividade. Expostas constantemente ao fracasso e ao desastre, essas personagens que são muito mais agentes do que pacientes procuram criar alternativas possíveis para vivenciar, de alguma forma, suas experiências, tanto vitais quanto artísticas. Nesses *Künstlerromane*, assim como em outros exemplares do gênero, sobretudo no âmbito da autoria feminina, a trajetória da artista em busca de percorrer os des/caminhos da arte transfigura-se em uma espécie de busca de sua

identidade estética e pessoal, evidenciando o significativo entrelaçamento da problemática da arte e da identidade feminina.

Nesse tipo de discurso ficcional, além disso, a presença da figura da mulher-artista contemplada, não poucas vezes, no/s momento/s em que se vê envolvida com a criação artística, desdobra uma reflexão acerca dos processos de composição da narrativa em seus mais diferentes níveis, evidenciando sua natureza estético-artística. De acordo com Eliane Campello (1998), em “Nélida: jogando com destinos”, nesses relatos que assumem caráter eminentemente metaficcional uma das possibilidades é que, através da utilização de um dispositivo de enredo alegórico, o envolvimento da protagonista com questões de natureza estética represente metaforicamente o processo de construção/criação do universo ficcional em que essa personagem se insere. Para Campello, o caráter metaficcional, auto-reflexivo ou auto-representacional, em *Künstlerromane* de autoria feminina, pode também se explicitar sob a forma de cenas espiralescas em *mise en abyme*, a partir das quais a instância narradora vai discutir o entrelaçamento da fábula. Nesses casos em que a escritura e o próprio ato de produção estética são colocados em debate, o relato normalmente se abre ao diálogo intertextual (p. 3), segundo os apontamentos da autora.

Para Aimée Bolaños (2006), o uso da técnica metaficcional aparece associado ao emprego de recursos intertextuais e alusões, seja sob a forma de reflexão acerca dos sistemas ficcionais, na incorporação de aspectos da teoria e da crítica, na criação de biografias de escritores imaginários ou ainda na apresentação e discussão de obras ficcionais de um/a escritor/a (p. 2) A crítica sugere ainda que a metaficção e a intertextualidade podem tramar a biografia imaginária ou ficcional de um/a artista documentado/a na historiografia oficial ou então de um ser inventado/imaginado. Concebido enquanto uma espécie de fabulação de uma trajetória de vida ou de parte/s dela, esse tipo de relato surge enquanto um dos eixos de sustentação dos retratos de artista elaborados por Adriana Lunardi que, ao se valer de complexos jogos intertextuais e de outros tantos expedientes narrativos, cria um discurso eminentemente ambíguo e impreciso; por meio do qual evidencia um movimento sistemático de apagamento das fronteiras entre os gêneros, entre os acontecimentos mesmos e a versão imaginada.

Em seu texto ainda inédito chamado “Clarice, uma aprendizagem das vidas imaginárias ou o prazer da composição”, Aimée Bolaños (2008) realiza uma leitura crítica da novela *Clarice Lispector: o tesouro de minha cidade*, de Ana Miranda (1996) nessa perspectiva. Além de buscar delinear a gênese de uma tradição literária que se associa a um conceito diferenciado de biografia, concebida nos domínios do imaginário e do ficcional, Bolaños

também fornece uma clara definição ao descrever as biografias imaginárias enquanto “retratos assumidamente ficcionais, sejam de figuras relevantes documentadas na historiografia ou na mitologia, ou, ainda, de pessoas possíveis, imagináveis, que veremos na tessitura do contraditório viver, iluminando a história menor” (p. 1). Biografias imaginárias ou ficcionalizadas, ela sugere, são aquelas que, de um modo geral, “[...] partem de histórias de vida – velhas, desconhecidas, ‘mal contadas’ –, para suas novas configurações” (p. 2).

Para Bolaños, notadamente, a prática da biografia ficcional ou imaginária tem sua gênese na leitura descontínua, dessacralizadora e, sobretudo, imaginativa dos mais diversos tipos de texto, sejam eles historiográficos e/ou artísticos. Nessa perspectiva, precisa a autora, o/a criador/a de biografias imaginárias tece sua narrativa, a partir de escritos pessoais da artista — cartas, diários, memórias, entrevistas, testemunhos — mas também e, principalmente, a partir de sua produção artística, o que inclui, de modo destacado, romances, contos, novelas, poesias, crônicas. As estratégias de composição utilizadas na tessitura desse tipo de narrativa remetem à concepção de intertexto apresentada por Julia Kristeva<sup>18</sup> e também por Roland Barthes (2004).

Essa escrita hieroglífica das biografias imaginárias, que faz dos jogos intertextuais um de seus pilares, se afina, sobretudo com as postulações teóricas de Barthes, para quem o texto literário se configura enquanto espaço de dimensões múltiplas, “onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura” (p. 62). A partir dessa noção de texto/textura plural oposta à de obra, o crítico francês define a intertextualidade enquanto a própria condição da textualidade, já que, para ele, se faz impossível viver fora do texto infinito. Na perspectiva adotada por Barthes, a partir da qual a definição de intertexto substitui o tão contestado relacionamento autor-texto por um relacionamento entre leitor e texto, situando o *locus* do sentido textual na história do próprio discurso, o texto literário passa a ser considerado parte integrante de discursos anteriores.

De modo especial, essa relação de contiguidade entre textos que se estabelece no âmbito discursivo anula qualquer possibilidade de se determinar a origem do sentido e

---

<sup>18</sup>A partir da reelaboração das noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia, Kristeva desenvolve a teoria da intertextualidade, partindo da premissa de que a palavra literária não é um ponto de sentido fixo, mas sim um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diferentes escrituras – do autor, do destinatário ou da personagem, do contexto cultural anterior ou atual. Ao caracterizar as três dimensões do espaço textual, a autora assinala que o estatuto da palavra se define horizontalmente – já que “[...] a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e a seu destinatário” (p. 63) – e verticalmente – na medida em que “[...] a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (p. 63).

qualquer tentativa de dar-lhe unidade, a partir da noção tradicional de autoria<sup>19</sup>. Mesmo porque, para Barthes, o leitor é o espaço em que se inscrevem todas as citações de que é feita a escritura e, dessa forma, diz o crítico:

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita a escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas em seu destino [...] (p. 64).

A imagem do texto literário enquanto trama/textura plural que Roland Barthes apresenta, sugerindo a existência de uma prática significativa que aproxima leitura e escritura, parece, de algum modo, resultar ostensiva na configuração das biografias imaginárias e, sobretudo, nos retratos de artista lunardianos. Nesse tipo de discurso, o exercício de composição que, conforme sugere Aimée Bolaños, se dá sobre a base de livros amados, em um movimento de “escritura-leitura” que se constitui sob fina textura polifônica, deixa rastros fundamentais. Parceiro da empresa ficcional, cabe ao/a leitor/a desenvolver o que Barthes chama de uma “leitura polissêmica do texto”<sup>20</sup>, nesse caso, das biografias imaginárias ou dos retratos de artista, em que é possível ler outros textos e outros discursos.

Esse movimento que o sujeito realiza no momento da recepção parece ser análogo ao processo de produção que se inscreve em uma cadeia de desejos que começa a desenrolar-se a cada leitura que, segundo as concepções barthesianas, gera a escritura até o infinito. Ao refletir sobre as estratégias de composição utilizadas pelos/as escritores/as no momento de produção, Aimée Bolaños também destaca essa relação entre escritura e leitura, afirmando que o/a criador/a de biografias imaginárias é, antes de tudo, um/a leitor/a que se volta para outros textos e discursos. Nas palavras da autora:

O escritor, ao compor seu discurso leitor, lê textos historiográficos, artísticos, e apela a diferentes fontes textuais preexistentes, mas lê na descontinuidade e de maneira dessacralizadora, na aspiração de criar um ser

<sup>19</sup> No artigo “Um novo biografismo”, Maria Helena Werneck (1994) esclarece que, em seus últimos escritos, Roland Barthes aponta para a possibilidade da volta do autor ao texto, não mais no papel “de pai” e sim na condição de “[...] convidado cuja vida encerra uma fábula concorrente com a obra” (p. 36).

<sup>20</sup> Em “Escrever a leitura”, artigo publicado em *O rumor da língua*, Barthes explica que a leitura não se constitui em um simples processo de decodificação. Sendo assim, ele lembra que “Admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, e isso é incontestável, mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele sobrecodifica, não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar-se por elas: ele é essa travessia” (p. 41).

vivo, verossímil no sentido aristotélico, mas não necessariamente verídico ou realista. Na verdade, pratica a arte das desleitura (p. 3).

A original aproximação que o/a escritor/a tem de textos históricos e mesmo artísticos e o uso heterodoxo das fontes documentais que lhe servem de intertextos são características sobressalentes desse tipo de narrativa biográfica, em que já não se busca desenhar um universo idêntico ao real nem tampouco se opera com a expectativa de que a obra se configure enquanto a representação de uma essência que a precede. Para Bolaños, a configuração das biografias imaginárias e, por extensão, dos retratos de artista lunardianos, sugere amplo questionamento acerca das relações entre a realidade e a ficção no âmbito do discurso literário. Nesse universo de fronteiras porosas e deslizantes, em que os limites entre o real e o ficcional, entre os próprios eventos e a versão relatada e até mesmo entre gêneros parece pouco evidente, o status da representação discursiva também é posto em cheque.

Maria Helena Azevedo (1994), em “Algumas reflexões sobre a construção biográfica”, afirma que a escritura biográfica, sobretudo a contemporânea, de origem assumidamente ficcional, se constitui no intercruzamento de diversas realidades, de diversos discursos, às vezes, conflituosos; e que, de certa forma,

A validade, ou pertinência, de uma biografia, não deve ser medida em relação a alguma verdade exterior ao texto, mas sim ao seu poder de convencimento, isto é, seu poder de aparentar a realidade passada, sua força construtiva sempre adstrita a contextos intersubjetivos determinados (ainda que não inteiramente determináveis) (p. 689).

Nessa linha de pensamento, Azevedo afirma que o exercício do/a criador/a de biografias situa-se em um conjunto interativo de imposições e escolhas, circunscrito individual e socialmente, a partir do qual busca, antes de tudo, criar um universo verossímil e não necessariamente verídico. Nesses casos, sugere a crítica, se dá uma quebra de expectativas de que o universo criado apresente “[...] semelhanças com aquelas imagens convencionais do passado” (p. 688), o que implica o rompimento com um possível pacto referencial pressuposto, sobretudo pelo sujeito leitor que se coloca frente a esse tipo de narrativa. Mesmo porque, para Maria Helena Azevedo, é impossível mapear ou mesmo decompor inteiramente a difusa e complexa relação que se estabelece entre realidade e ficção.

Também Anatol Rosenfeld (1976), em “Literatura e personagem”, da obra *A personagem de ficção*, aborda essa questão, sobretudo no que diz respeito à personagem de ficção. Para ele, assim como para Maria Helena Azevedo e mesmo Aimée Bolaños, os seres

que habitam o universo da ficção<sup>21</sup> são, notadamente, seres autônomos e independentes, a despeito de possíveis associações que se possam estabelecer com a realidade extraliterária. Dessa forma, o crítico afirma que:

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (têrmos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade (p. 30).

De modo análogo, Antonio Candido (1976), em “A personagem do romance”, constante no mesmo volume de textos críticos, sugere que o problema da personagem e, por extensão, da ficção, é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. De acordo com o autor, a coerência interna ou a verossimilhança, nos termos aristotélicos, a partir da qual se dá o ajuste dos elementos entre si, resulta fundamental na configuração de textos de natureza ficcional, na medida em que:

[...] a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob êste aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos sêres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios sêres vivos (p.80).

Apesar de afirmar explicitamente que os seres ficcionais parecem, até certo ponto, mais apreensíveis que os seres vivos, Candido acena para uma questão candente, sobretudo, no contexto da prática biográfica, sugerindo a impossibilidade de o/a escritor/a construir uma imagem globalizada ou mesmo integral de uma personagem. Para ele, na medida em que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, [...]. E que o conhecimento dos sêres é fragmentário” (p. 56), as personagens que habitam o universo da ficção também são construídas sob esse mesmo paradigma. No entanto, ele destaca que:

Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra,

---

<sup>21</sup> Em seu artigo, Rosenfeld explica que o mundo fictício ou mimético que frequentemente “reflete” momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, é representativo de algo para além dele, principalmente além da realidade empírica. Para ele, todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta contextos objetuais, que podem referir-se ou não a objetos ontologicamente autônomos.

numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (p. 58)<sup>22</sup>.

Esse conhecimento fragmentado/fragmentário a respeito do sujeito que, segundo Antonio Candido, guia a produção ficcional, move também a escritura das biografias imaginárias e, por extensão, os retratos de artista lunardianos, que se constituem no bojo de um modo de expressão literária, em que já não se busca erigir a imagem de um ser previsível e unificado. Nesses casos, conforme sugere Pierre Bourdieu (1996), em seu “A ilusão biográfica”, o/a criador/a de biografias já não tende ou pretende organizar sua narrativa em seqüências ordenadas e de acordo com relações inteligíveis, o que implica pensar a existência enquanto um todo, um conjunto coerente e orientado que se desenrola segundo uma ordem cronológica e também lógica. Pelo contrário, diferente dos relatos biográficos constituídos nos moldes tradicionais, a prática biográfica imaginária parece não ceder ao que Bourdieu chama de a “ilusão biográfica”, que pressupõe:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma seqüência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda a tradição não deixou e não deixa de reforçar (p. 76).

O movimento empreendido pelos criadores de biografias imaginárias, que se faz na contramão de uma longa tradição literária, torna aparente, de acordo com Pierre Bourdieu, o arbitrário da representação tradicional do discurso romanesco como história coerente e totalizante e da filosofia da existência que essa convenção retórica implica. Constitui-se outro tipo de relato biográfico, em que já não se busca “[...] compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um ‘sujeito’ cuja única constância é a do nome próprio” (p. 81). Até mesmo porque, para Bourdieu, o nome próprio apenas “encobre” a existência de um sujeito múltiplo e fracionado<sup>23</sup>.

Também Roland Barthes, em *Sade, Fourier e Loiola* (1971), reconhece a impossibilidade de se ter uma apreensão integral do sujeito e de sua trajetória vivencial, já que a existência, para ele, se tece na descontinuidade, nos espaços vazios ou então como “um

<sup>22</sup> Para Antonio Candido, “Quando se teve noção mais clara do mistério dos sêres, [...], renunciou-se ao mesmo tempo, em psicologia literária, a uma geografia precisa dos caracteres; e vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza *aberta*, sem limites” (p. 60, grifo no original).

<sup>23</sup> De acordo com Pierre Bourdieu, o nome próprio que, enquanto um “designador rígido” (p. 79), assinala o mesmo “objeto” em qualquer universo possível, se converte no modo mais evidente de institucionalização e de unificação do eu, evidenciando a necessidade de instituir uma identidade constante e duradoura ao sujeito, sobretudo em narrativas elaboradas nos moldes do modelo tradicional.

filme à moda antiga, onde não há palavras e em que a imagem [...] é entrecortad[a], como saltares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a erupção desenvolta de um outro significativo” (p. 14-5). Sendo assim, afirma Barthes, o texto literário, sobretudo a biografia, não pode ser equiparado a uma urna fechada, a partir da qual se instituem destinos. Muito pelo contrário, o espaço textual nos releva a imagem de um sujeito disperso, “um pouco como as cinzas que se lançam depois da morte” (p. 14), evidenciando que a existência passada se reduz, pela erosão do tempo, a alguns biografemas isolados.

Nessa perspectiva, explica Roland Barthes em sua maneira bastante peculiar, o conceito de biografema resulta fundamental, sugerindo a volta do autor<sup>24</sup> ao texto. A partir das considerações sobre o prazer do texto elaboradas no prefácio de *Sade, Fourier e Loiola*, ele se detém sobre esse conceito capital em suas reflexões e também para a prática de escritura das biografias imaginárias, indicando que:

[...] se fosse escritor, e morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos “biografemas” (p. 14, grifo no original).

Para ele, a escrita biográfica vai se tecendo a partir do movimento empreendido pelo sujeito em busca de pequenas unidades biográficas ou biografemas que comporiam uma biografia descontínua e bastante diversa da chamada biografia-destino, em que tudo se organiza em uma sequência ordenada e de acordo com relações inteligíveis. De certa forma, essa tarefa de identificar traços ou pormenores isolados, a partir da leitura de muitos e diferentes textos, se mostra tão significativa e tão apaixonante que o próprio ensaísta acaba por revelar suas pretensões no sentido de ser contemplado, após a morte, com a nova perspectiva biográfica idealizada por ele.

Em *A câmara clara* (1984), obra dedicada à arte da fotografia<sup>25</sup>, Roland Barthes retoma o conceito de biografema, afirmando que o “punctum” de emoção e encantamento que

<sup>24</sup> Na concepção barthesiana, explica Helena Werneck Sodré (1994), o regresso do autor ao texto não significa que ele volte como o herói biográfico e nem mesmo como portador de unidades perfeitas, mas enquanto um “plural de encontros” ou biografemas. A partir de uma nova concepção da palavra biografia, o autor poderia voltar ao texto, desde que não fosse conduzindo uma reversão da obra sobre a vida. Desse modo, sugere a crítica, a vida do autor não seria mais entendida enquanto “a origem de suas f bulas”, mas como “uma f bula concorrente com a obra”.

<sup>25</sup> Nessa obra, o ensa ista procura contemplar algumas fotos de fotógrafos famosos e as de sua família, sendo guiado por um interesse particular por certos detalhes que lhe provocavam “pequenos j bilos” e a partir dos quais experimenta o “punctum”, “[...] esse pequeno acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (p. 46). Diferente do que ocorria com a grande maioria das fotografias que lhe despertavam apenas interesse geral ou um mero gosto indolente – o “studium” –, às vezes, um pequeno detalhe lhe atraia de tal forma que conquistava toda sua leitura. Nesses momentos cada vez mais raros, conceitos como os de “técnica”,

poder vir a se estabelecer entre o espectador e a fotografia, baseado no gosto amoroso pelos detalhes, também pode ser vivenciado no que diz respeito às biografias:

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (p. 51).

Para Roland Barthes, o universo das biografias também abre assim como o universo das imagens fotográficas a possibilidade de praticar o “punctum”, ou seja, de prestar atenção ao detalhe insignificante ou mesmo aos pormenores, ao invés de se deter no conjunto. No momento da recepção, sobretudo dos textos de natureza biográfica, a exemplo do que ocorre com as fotografias, certos traços ou biografemas podem também encantar e despertar interesse particular no/a leitor/a. Nesses casos, explica o autor, o detalhe que atrai e encanta faz com que o/a receptor/a crie uma espécie de vínculo afetivo com o/a texto/fotografia que aprecia, o que permite não só ter acesso a um infra-saber como também favorece certo fetichismo. Às vezes, sugere Barthes, “Um detalhe conquista toda a minha leitura, trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, [...]” (p. 77).

Esse detalhe pungente, que pode também ser chamado, segundo o autor, de biografema, se desprende, não raras vezes, do conjunto de que faz parte, movido por uma força que exala da subjetividade de quem se dispõe a se deixar encantar em um pacto de emoção e encantamento. De modo especial, afirma Maria Helena Werneck (1994), a partir dos conceitos de punctum e de biografema, Barthes institui nova forma de aproximação ao referente, baseada em sua capacidade de se desmembrar em fragmentos e de potencializar sobremaneira a subjetividade, que ele próprio já havia proposto como forma de escrever biografias. Na perspectiva adotada pelo autor, a inscrição do biógrafo-leitor no texto é tão significativa quanto à do sujeito biografado e passa a exigir o efeito de um corte e de um cruzamento para significar.

De acordo com os apontamentos de Werneck, esse novo biografismo proposto por Barthes se engendra no bojo da subjetividade e da historicidade de quem admira e escreve:

No seu ponto mais extremo, o ensaísmo barthesiano adota a subjetividade produtiva. Ela está em funcionamento, como pré-condição, quando se escolhe o detalhe através do qual os corpos do biografado e do biógrafo

---

“realidade”, “reportagem”, “arte” não lhe diziam nada, pois o que realmente lhe interessava era fechar os olhos e deixar o detalhe, o “punctum” “[...] remontar sozinho à consciência afetiva” (p. 85).

entram em contato para gerar, na mediação aí instalada, uma nova escrita (p. 38).

Nesse contexto em que o biógrafo busca a alteridade, norteador por sua subjetividade, e se depara com um universo que não é efetivamente o seu, a imagem que se esboça não pode ser senão uma leitura particular, uma ficção do outro. Mesmo porque, segundo Leyla Perrone-Moisés (1985), esse biografismo proposto por Barthes se constrói a partir das reminiscências ou “anamneses” do sujeito e do biógrafo a seu respeito, que são tão fictícias umas quanto às outras, na medida em que os biografemas pertencem ao domínio do imaginário afetivo – “O biografema nada mais é do que uma anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo” (p. 15). Segundo os apontamentos de Perrone-Moisés, esses biografemas selecionados, ludicamente, pela memória, dentro de um conjunto maior, comporiam uma biografia descontínua, repleta de inflexões, vestígios e referências intertextuais que convidam o sujeito leitor a construir e des/construir significados, perceber as complexas relações que se estabelecem e, conseqüentemente, atualizar o mundo imaginário que a ficção proporciona. Nas palavras da crítica, “Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo leitor” (p. 15).

Para Alain Buisine (1991), igualmente, o discurso biográfico, ao menos em suas experiências contemporâneas mais interessantes, assume uma configuração bastante diversa das biografias tradicionais calcadas no princípio de que é possível, a partir do acúmulo de informações exatas e verificáveis em documentos, assegurar a “ressurreição literária de uma vida”. Nesses casos, lembra o autor, a narrativa biográfica na qual o/a biógrafo/a buscava reconstituir laboriosamente toda uma trajetória vivencial, desde o nascimento até a morte, era submetida à precisão referencial dos documentos. De acordo com Buisine:

Je veux simplement souligner que désormais il n'est plus possible de restreindre le biographique à la sphère des classiques biographies qui croient que seule l'accumulation de documents exacts et vérifiés, ordonnés en un récit qui va univoquement de la naissance à la mort, pourra assurer la résurrection littéraire d'une vie (p. 12)<sup>26</sup>.

Atualmente, diz o autor, a biografia tornou-se, ela própria, ficção, sobretudo quando se começou a entender que o gesto biográfico parte necessariamente da ficcionalidade. Sendo assim, Alain Buisine sugere o termo “bioficção”, a partir do qual parte da premissa de que a

---

<sup>26</sup> Tradução livre: “Gostaria apenas de sublinhar que é mais possível agora restringir ao biográfico a esfera de biografias convencionais que acreditam que o acúmulo de informações exatas e verificáveis em documentos, ordenados em uma história que vai inequivocadamente desde o nascimento até a morte, a fim de assegurar a ressurreição literária de uma vida”.

biografia é ficção ou mesmo uma versão possível do outro, para designar a experiência biográfica contemporânea, em que já não se percebe necessariamente a óbvia exacerbação do gosto pelo simulacro. Para ele, a prática biográfica atual é essencialmente entendida enquanto ficção do outro, inventada pela memória e re/criada a partir da subjetividade autobiográfica do sujeito que escreve:

C'en est fini de l'illusion positiviste d'une possible résurrection littéraire du sujet comme totalité venant prendre sens dans un récit ordonné. L'autre biographique est nécessairement dépendant de la subjectivité autobiographique de son biographe (p. 12)<sup>27</sup>.

A proposta de pensar a biografia enquanto uma ficção criada pela memória e a partir da subjetividade de quem escreve evidencia a insustentabilidade da noção de sujeito soberano, enquanto princípio do caráter superior e íntegro de uma obra. Pelo contrário, afirma Buisine, pensar a biografia implica, por um lado, rejeitar a base unitária da convenção biográfica e, por outro, passar a considerar a dispersão do sujeito biografado que se des/faz nas malhas do texto, em que se pode vislumbrar ainda, mesmo que de maneira indireta e/ou deslocada, a silhueta do/da biógrafo/a. Esse tipo de narrativa, sugere o autor de “Biofictions”, ao que parece, se situa “[...] à mille lieues de la biographie traditionnelle” (p. 12)<sup>28</sup>.

No contexto atual, em que as totalizações fundamentadas na premissa da universalidade da razão cedem lugar ao fragmentário e efêmero<sup>29</sup>, os/as criadores/ras de biografias imaginárias optam, não por acaso, afirma Aimée Bolaños, por modalidades discursivas que se configuram alternativamente às narrativas de grande porte como o romance, em que comumente se pretende dar contorno a um conjunto da realidade. No caso de *Clarice*, explica Bolaños, Ana Miranda elege a novela para dar forma à biografia da renomada autora que dá título à obra, uma biografia que vai se construindo a partir de pequenas unidades biográficas ou biografemas que compõem uma biografia descontínua e aberta a interpretações. Tal como Roland Barthes acena, esse tipo de narrativa repleta de

<sup>27</sup> Tradução livre: “A ilusão positivista de uma possível ressurreição literária do sujeito como totalidade que vem a adquirir sentido a partir de uma narrativa ordenada está ultrapassada. A outra biografia é necessariamente dependente da subjetividade autobiográfica de seu biógrafo”.

<sup>28</sup> Tradução livre: “[...] a léguas de distância da biografia tradicional”.

<sup>29</sup> Na introdução de *História e memória: a problemática da pesquisa*, Loiva Otero Félix (2004) afirma que, atualmente, vivenciamos uma crise de paradigmas, em que se esfacelam quase todos os modelos apregoados como chaves explicativas do real. De modo especial, complementa a autora, “Os relatos totalizantes que serviam de explicação de mundo, como o cristianismo e o marxismo, entram em crise. A ciência deixa de oferecer certezas e as verdades absolutas. Hoje só temos indicadores, possibilidades, não uma, mas várias verdades coexistindo. Convivemos com as indefinições, com a perda dos limites definidos, com a fluidez das situações, com a pluralidade de estilos e a multiplicidade de papéis” (p. 14).

inflexões, vestígios e analogias intertextuais convida o/a leitor/a a participar ativamente do processo de construção e des/construção de sentidos e significados.

Nesse universo ficcional que constroem, juntamente com os/as leitores no momento privilegiado da recepção, os/as criadores de biografias imaginárias, conforme alude Alain Buisine e também Roland Barthes, projetam uma imagem de si mesmos que, em algumas ocasiões, se delinea por meio de um diálogo mudo que se estabelece com a experiência do outro. Esse movimento que, de certo modo, atente a uma necessidade de entendimento de si por estratégias especulares é vislumbrado por Aimée Bolaños. Ela observa que, na obra *Clarice*, o discurso de Ana Miranda não é apenas sobre Clarice Lispector, já que também diz respeito a sua experiência enquanto autora de livros de ficção. Ao escrever sobre uma mulher-artista, Miranda “[...] pretende um discurso de mundo interior, intensamente pessoal e autoprojeto” (p. 7). Dessa forma, afirma Bolaños,

[...] o discurso de Miranda, tão perto de Clarice Lispector, diz também respeito a si mesma como autora de *Clarice*, como escriba que, se espelhando em um livro sobre uma mulher que escreve livros, também escreve livros, buscando sentidos, tanto literários como vitais. Miranda escolhe, no viés metaliterário, a forma significativa de uma ficção biográfica despojada do biografismo tradicional. Então, o si mesmo é um arabesco (p. 6-7).

Em seu *Historia de mujeres*, a escritora espanhola Rosa Montero (2006) confessa abertamente que, ao escrever sobre a vivência das quinze mulheres-artistas que havia escolhido biografar, buscava também explorar sua própria existência e, dessa forma, confeccionar sua própria e privada cartografia. Mesmo porque, complementa a autora, a prática biográfica encanta justamente por “sua qualidade especular” (p. 244), que desdobra a possibilidade para o/a leitor/a e, sobretudo, para o/a biógrafo/a de, através das experiências vivenciadas pelo sujeito biografado, projetar sua trajetória existencial. Ao optar pela narrativa curta, assim como também o faz Ana Miranda e, notadamente, Adriana Lunardi, Montero busca compor alguns retratos de mulheres-artistas, já que, para ela, é impossível traduzir, efetivamente, uma dada trajetória existencial em imagens integrais ou metáforas de vida.

Diferente das narrativas tradicionais<sup>30</sup>, o que Rosa Montero propõe é apresentar uma “versão apaixonada” de algumas histórias de mulheres-artistas, com as quais se identifica. Nas palavras da autora:

---

<sup>30</sup>*Virginia Woolf*: uma biografia, de Quentin Bell (1988), é exemplar nesse sentido. De acordo com o autor, os objetivos de um texto biográfico, incluindo evidentemente a sua narrativa, são “puramente históricos”. (p. 19). Só assim, diz Bell, é possível contribuir para o trabalho desenvolvido pela crítica literária em relação aos escritos da autora inglesa. Em suas considerações iniciais, ele ainda se compromete em tecer um relato “[...] claro e

Quedan muchas mujeres fascinantes de las que podría hablarse [...]. Se podría hablar de todas éstas y de otras que no digo, y de muchas outras más a las que ni tan siquiera conozco todavía. Pero sería un trabajo interminable. Como es obvio, tampoco lo he contado todo sobre las mujeres que aparecen en este libro. [...] Porque es imposible entender y abarcar por completo una vida: toda biografía no es más que una versión de la realidad, y en mi caso, por añadidura, ha sido una versión apasionada” (p. 239-41)<sup>31</sup>.

Além de tornar evidentes as carências do conhecimento em seu sentido tradicional, Montero também deixa bastante claro que não busca, em momento algum, apresentar uma visão horizontal e ordenada, relacionada ao periodismo e ao academicismo, e sim uma visão vertical e desordenada, própria ao tipo de enfoque proposto. Na introdução da obra, revela que seu único anseio é colaborar, de alguma forma, para escrever “[...] uma história que não está na história e que só se pode resgatar aguçando o olvido e escutando os sussurros das mulheres” (p. 32). Desse modo, afirma Montero,

[...] no hay ninguna intención de *cubrir campos*, ya sean geográficos, temporales o profesionales: esto es, no he seleccionado a las biografadas para que representem la situación de la mujer en las diversas etapas de la historia, ni para que haya un adecuado reparto de culturas y países, y ni tan siquiera porque sean las más famosas. A decir a verdad, mas que escoger yo a las protagonistas ellas me han escogido a mí: voy a hablar de aquellas mujeres que en algún momento *me hablaron*. Aquellas cuyas biografías o diarios me impactaron por algo en especial, que me hicieron reflexionar, vivir, sentir (p. 30, grifos no original)<sup>32</sup>.

As escolhas de Rosa Montero são, em grande parte, motivadas pela possibilidade de estabelecer uma relação de proximidade, identificação e encantamento em relação às mulheres biografadas. Nesse sentido, assinala a autora, o processo de seleção e composição

---

verdadeiro do caráter e da evolução pessoal daquela que é [seu] tema” (p. 19). Nessa busca por compor uma imagem realista e globalizante da biografada, apresenta inicialmente a árvore genealógica de Virginia Woolf, seguida da história da formação de sua família. Em uma segunda etapa e de acordo com o modelo tradicional de biografia, Bell passa a focalizar a trajetória de Virginia efetivamente, desde a infância até o momento do suicídio no Rio Ouse (p. 491). A narrativa de Quentin Bell, sobrinho de Woolf, principia na década de 80 do século XIX, mais precisamente no ano de 1882, cobrindo as primeiras décadas do século XX, período culminante da trajetória biográfica de Virginia Woolf. A obra *Zelda: a biography*, de Nancy Milford (1970), se configura de modo semelhante.

<sup>31</sup> Tradução livre: “Restam muitas mulheres fascinantes de que se poderia falar. [...] Poder-se-ia falar de todas estas e de outras que não falo, e de muitas outras mais as quais nem sequer conheço, todavia. Mas seria um trabalho interminável. Como é óbvio, tão pouco eu contei tudo sobre as mulheres que aparecem neste livro. [...] Por que é impossível entender e abarcar por completo uma vida: toda a biografia não é mais que uma versão da realidade, e no meu caso, por acréscimo, terá sido uma versão apaixonada.”

<sup>32</sup> Tradução livre: “[...] não há nenhuma intenção de cobrir campos, sejam eles geográficos, temporais ou profissionais: isto é, não selecionei as biografadas para que representem a situação da mulher nas diversas etapas da história, nem para que haja uma adequada distribuição de culturas e países, e nem sequer porque sejam as mais famosas. Para dizer a verdade, mais que escolher eu as protagonistas, elas escolheram a mim: vou falar daquelas mulheres que em algum momento me falaram. Aquelas cujas biografias ou diários me impactaram por algo em especial, que me fizeram refletir, viver, sentir.”

dos “retratos de mulheres” é norteado por um princípio essencialmente subjetivo, em uma espécie de desdobramento da proposta barthesiana no que tange às possibilidades de escrita biográfica. Dentre as muitas histórias fascinantes de mulheres que poderiam ser contadas, Montero opta por compor a biografia de quinze mulheres-artistas, com as quais estabelece uma relação de identificação e, possivelmente, um pacto de emoção e encantamento.

Ao que parece, o discurso de Rosa Montero e mesmo o de Ana Miranda se aproximam muito do de Adriana Lunardi que também busca, através dos retratos da mulher-artista que elabora, tecer a sua identidade autoral, enquanto artista e, sobretudo, enquanto escritora de livros. Essa trajetória em busca da sua identidade estética se engendra, em certa medida, na fabulação/criação de uma biografia imaginária ou ficcional de mulheres atestadas na historiografia oficial com as quais se identifica ou mesmo de um ser possível e verossímil. De modo especial, a experiência de sujeito à procura de si atinge seu ponto de maior intensidade na escritura de *Véspers*, em que se re/criam ficcionalmente os últimos momentos de Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana Cristina César, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa.

Esse processo utilizado na composição dos retratos de mulher-artista em *Véspers*, através dos quais se descortinam questões consideradas capitais acerca da existência e da arte aproxima ainda o discurso de Adriana Lunardi ao de Marguerite Yourcenar (1936). “Al ser producto de una crisis pasional” (p.1)<sup>33</sup>, conforme a própria escritora declara na introdução, seu *Fuegos* “[...] se presenta como una colección de poemas de amor o, si se prefiere, como una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor” (p. 1)<sup>34</sup>. Nessa obra em que busca abordar um dos temas mais trilhados da literatura, Yourcenar também se propõe a fabular ou mesmo ficcionalizar a trajetória, ou mesmo parte dela, de personalidades atestadas pela historiografia ou de figuras míticas, partindo de uma noção de amor transcendental. De acordo com a escritora que parece fundar as bases da biografia imaginária e, mais especialmente, dos retratos de artista elaborados por Lunardi:

Los personajes míticos o reales que estos relatos evocan pertenecen todos a la antigua Grecia, excepto María Magdalena, situada en ese mundo judeo-sirio en que apareció el cristianismo y que los pintores del Renacimiento y de la era barroca, [...] (p. 1)<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Tradução livre: “Ao ser produto de uma crise passional”.

<sup>34</sup> Tradução livre: “se apresenta como uma coleção de poemas de amor ou, se se preferir, uma série de prosas líricas unidas entre si por uma certa noção de amor”.

<sup>35</sup> Tradução livre: “Os personagens míticos ou reais que estes relatos evocam pertencem todos a antiga Grécia, exceto Maria Madalena, situada no mundo judeu-sírio em que apareceu o cristianismo e que os pintores do Renascimento e da era barroca, [...]”.

Além do evidente movimento no sentido de re/criar ficcionalmente biografias de seres que realmente existiram e mesmo de personagens imaginados/imaginários, partindo de um mesmo motivo ou tema, a opção pelo relato curto aproxima *Fuegos* de *Vésperas*. No caso de Marguerite Yourcenar, a escolha de uma modalidade discursiva mais breve a que ela mesma destaca na introdução de *Fuegos*, referindo-se à obra enquanto coleção de poemas de amor ou então uma série de prosas líricas, parece sugerir a busca por uma forma que melhor dê conta do caráter lacunar e parcelar de seus relatos, em que já não se esboça a preocupação em re/criar uma imagem realista e global do sujeito e, logicamente, criar uma ficção de semelhança. Mesmo sem referir explicitamente, Yourcenar elege o conto para dar forma a seus relatos, em que busca instaurar situações singulares de extrema intensidade e no limite. Talvez, por isso, ela se refira notadamente ao gênero lírico e à poesia que, de acordo com Julio Cortázar (1974), é “irmã” do conto. Para ele, a forma-conto é um

Gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (p. 143).

Nessa perspectiva, complementa o teórico, a gênese do conto e do poema é a mesma, uma vez que ambos “nascem” de um repentino estranhamento, “[...] de um deslocar-se que altera o regime normal da consciência” (p. 134). Além disso, ambos pretendem “fascinar o leitor, [...] arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (p. 231). Sendo assim, afirma Cortázar,

[...] a eficácia e o sentido do conto dependem desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-estabelecidos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável (p. 235).

Motivada, talvez, por desejo semelhante ao de Marguerite Yourcenar, de Rosa Montero e mesmo ao de Ana Miranda, Adriana Lunardi elege o conto para dar forma a seus retratos de mulher-artista, procurando sugerir que suas composições são invariavelmente recortes, mesmo porque, conforme indica Alfredo Bosi (1977), na introdução de *O conto brasileiro contemporâneo*,

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o

contista explora no discurso ficcional uma hora de intensa e aguda percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real (p. 9).

Nesse movimento incessante em busca de “situações narráveis”, a autora opta por narrar situações<sup>36</sup> até certo ponto exemplares experimentadas pela mulher que, na condição de ser artista, vivencia uma trajetória muito característica que, nesse caso, envolve questões relacionadas não só à práxis artística, mas também à existência, à finitude humana, à passagem inexorável do tempo, ao drama do corpo e da memória. Nos retratos que Adriana Lunardi apresenta em forma de contos, as experiências, não raras vezes, de intenso dramatismo, vivenciadas pelas mulheres-artistas resultam ostensivas e, conforme refere Julio Cortázar, conduzem o/a leitor/a em direção “[...] a uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, da brevidade do texto” (p. 155).

Mesmo porque, para Cortázar, o conto assim como a fotografia se converte em uma espécie de “[...] fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual circunscrito para a essência mesmo da condição humana” (p. 155). Dessa forma, a narrativa curta, em que, geralmente, se apresenta um acontecimento singular, se faz significativa na medida em que ultrapassa os seus próprios limites e suas contingências. Sempre na esteira de Edgar Allan Põe, de quem foi tradutor, o estudioso assinala que tanto o/a contista quanto o/a fotógrafo/a sente

[...] necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam “significativos”, que não valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de “abertura”, de fomento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (p. 151-2, grifos no original).

Nessa perspectiva, Julio Cortázar considera ainda que, se o romance acumula progressivamente seus efeitos no sujeito leitor, o conto o faz de maneira incisiva, “mordente” e sem trégua. Ao utilizar-se do vocabulário dos boxeadores, afirma que, no combate entre receptor e texto literário, o romance ganharia por pontos e o conto por nocaute. Sendo assim, diz o teórico, o/a contista

[...] sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado, seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (p. 152).

---

<sup>36</sup> De acordo com Bosi, o conto é o lugar privilegiado em que se “dizem” situações exemplares. Para ele, “Se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (p. 8).

No caso de *Vésperas*, o reconhecimento de que “não tem o tempo por aliado” não é só de Adriana Lunardi, no momento da composição de seus breves relatos, mas também das mulheres-artistas que habitam o universo que ela tramou. Enredadas em suas próprias vivências, as personagens lunardianas também vivenciam a angústia diante do tempo que, nesse caso, atinge seu ponto de maior intensidade com a proximidade da morte, *leitmotiv* presente em cada um dos nove que compõe *Vésperas* e mesmo em outros escritos da autora. Ao que parece, a fabulação de como poderiam ter sido os últimos momentos de personalidades documentadas na historiografia oficial não evoca só essa angústia temerária diante da temporalidade e da morte, mas também sugere que o ser artista, ao contrário dos demais, é capaz de transcender as condições de lugar e de tempo que, a princípio, lhes são inerentes.

No complexo universo em que se descortina a prosa lunardiana, as experiências de morte e renascimento vivenciadas pela mulher-artista, que, não raras vezes, aparece associada à ideia de eternidade, entendida enquanto um eterno e sempre renovado retorno, se engendra no bojo de um conjunto de imagens e símbolos. A utilização desses expedientes de forte apelo visual sugere a vivência de um percurso, através do qual as personagens lunardianas alçam à condição de seres perenes, capazes de escapar das garras do tempo que a quase tudo assola e devasta implacavelmente. Mesmo porque, conforme menciona Jean Chevalier (2005),

O símbolo tem essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais ou em via de se harmonizar no interior de cada homem (p. 14).

Dentro de perspectiva semelhante, Mircea Eliade (1991), em *Imagens e símbolos*, também destaca “a força das imagens e dos símbolos” (p. 12), que, de acordo com ele, são “consustancia[is] ao ser humano [...], elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função de revelar as mais secretas modalidades do ser” (p. 8). Para Eliade, até mesmo a mais pálida das existências está repleta de símbolos e, dessa forma, concluí que “[...] se existe uma solidariedade total do gênero humano, ela só pode ser sentida e ‘atuada’ no nível das Imagens” (p. 13). De modo análogo, Gilbert Durand afirma (2002), em *As estruturas antropológicas do imaginário*, que:

o Imaginário – ou seja, o conjunto de imagens e relações de imagens [...] – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta

encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de outra (p. 18).

Nessa perspectiva, o teórico relaciona um conjunto específico de imagens e símbolos à angústia vivenciada pelo ser humano diante das experiências relacionadas ao tempo. Em sua obra, dividida em regime diurno e regime noturno das imagens, Durand parece sugerir que esses recursos de natureza simbólica gravitam em torno da necessidade de lidar com a temporalidade ou mesmo com “[...] o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele” (p. 282). Através dos símbolos e das imagens que alcançam validade universal é possível, diz o teórico, representar não só o temor diante das faces do tempo, mas também o desejo de [...] dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, vencer diretamente Chronos, já não com figuras e num simbolismo estático, mas operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir (p. 281).

O anseio de “dominar o devir”, em linhas gerais, também parece mover a escritura de Adriana Lunardi que, através de rica simbologia, sugere que a mulher-artista continua existindo eternamente, seja através de sua arte, seja através de uma sucessora que se mostra empenhada em dar continuidade a sua estirpe literária ou ainda nas páginas de *Vésperas*. Tal existência que se configura dentro de uma perspectiva diferenciada, deslocando-se do plano de sucessão temporal, evoca a ideia de um presente perpétuo, contraindo-se num momento único que parece se repetir infinitamente. Nessa relação nebulosa que as personagens lunardianas estabelecem com a temporalidade, o passado surge, em algumas ocasiões, enquanto tempo atualizado pela memória e pela arte dela, não raras vezes, decorrente.

Esse universo de tênues fronteiras ou mesmo de não-fronteiras em que transita a mulher-artista, cuja existência é puramente linguística, também se atualiza a cada leitura que o sujeito leitor executa, conferindo significado presente. Nesses termos, o leitor/a parece ocupar posição privilegiada, atuando como uma espécie de força criadora que atualiza o mundo imaginário que a ficção de Adriana Lunardi proporciona, produz sentidos no e pelo discurso, que se constrói a partir de uma complexa rede de relações intra/intertextuais. De modo especial, no momento da recepção dos retratos de artista lunardianos, as idas e vindas que o/a leitor realiza, percebendo não só as intratextuais estabelecidas e também as associações intertextuais projetadas, resulta em exercício que desdobra uma série de outros universos ficcionais.

Para a própria Adriana Lunardi, essa escrita em palimpsesto, nos termos de Gerard Genette<sup>37</sup>, que evoca outros tantos textos e discursos anteriores, evidenciando a impossibilidade de associar os retratos de artista lunardianos à noção de fronteira ou mesmo de limites precisos, se relaciona ao modo como compõem seus textos. Dessa forma, diz a autora:

*Vésperas* tem muitas camadas de leituras, e, obviamente, quanto mais o leitor conhecer da autora e sua obra, mais irá usufruir da arqueologia da história. Nesse livro, o bom mesmo foi brincar com a noção de “verdade”. Muitas vezes, aquilo que parece verdadeiro, factual, não é. E vice-versa. Esse é o truque da ficção. E, talvez, o que mais me atraia nela. (p. 22, grifos no original).

Em “Uma biografia para Barbie”, da obra *As meninas da Torre Helsinque*, Lunardi também joga com essa questão e “brinca” com as noções de realidade e ficção. A figura da narradora ainda se apresenta, nessa narrativa curta, como biógrafa que busca relatar as experiências vivenciadas em companhia de Barbie, uma figura essencialmente evasiva que, a todo o momento, parece escapar de sua compreensão.

---

<sup>37</sup> De acordo com Carlos Reis (2003), a sugestiva imagem do palimpsesto presente em diversas reflexões sobre a intertextualidade refere-se à possibilidade de descortinar, sob um texto presente, inscrições anteriores. Na esteira de Gerard Genette, o teórico afirma que: “Em termos estritos, palimpsesto designa o pergaminho de onde foram raspadas inscrições iniciais, para que outras pudessem ser escritas, através de procedimentos técnicos sofisticados, é possível reavivar e reler essas inscrições iniciais” (p. 189). Em relação ao texto literário, complementa Reis, essa prática relaciona-se não apenas à leitura, no texto mais recente, da projeção intertextual do texto que o antecede, mas a leitura desse texto mais antigo que será, de certa forma, reconstituído, sob o signo da memória intertextual, que sobre ele age “retroativamente”, a partir e em função do texto mais recente.

## 2 – ANA BÁRBARA/BARBIE: NOS PALCOS DA VIDA

Em “Uma biografia para Barbie”, além de apresentar o complexo e instigante universo de uma atriz de teatro, Adriana Lunardi também ficcionaliza o processo alternativo de construção de uma biografia, que se configura como uma espécie de testemunho tecido a partir dos encontros e dos desencontros entre a narradora e a protagonista artista, entre a biógrafa e a biografada. Dentre muitos aspectos que são problematizados, a narrativa visita conceitos amplamente explorados e discutidos pelos estudos literários contemporâneos, equacionando questões como as propostas por Roland Barthes (1984) e Alain Buisine (1991), no que diz respeito à noção de que a biografia é, de certo modo, uma ficção do outro concebida pela memória e re/criada a partir da subjetividade do sujeito biógrafo/a.

No sugestivo título dado à narrativa “Uma biografia para Barbie”, a escolha lexical do artigo indefinido sugere que a biografia de Barbie é uma leitura possível dentre outras tantas que se poderia esboçar. Outro indício de que o retrato que se pinta, nos termos de Barthes, é uma ficção reside na declaração quase em tom confessional da narradora acerca da impossibilidade de diferenciar os momentos em que Barbie representa e quando não, dada a sua capacidade criativa e, sobretudo, a necessidade que tinha de evidenciar suas habilidades artísticas. Nesse sentido, diz a narradora:

Não distinguia quando ela era ela e quando representava. Sua criatividade me encantava, em especial no que tinha de delirante e humorada. Era uma atriz – a melhor, dizia – e precisava convencer-me disso todos os dias (p. 30).

A proposta de compor uma biografia, já contida no título, vai se realizando a partir da relação de proximidade que se estabelece entre a protagonista e a narradora, escolhida por Barbie para relatar certos momentos de sua trajetória de vida e, em especial, a paixão pelos palcos e pela arte. Cada experiência vivenciada em companhia de Barbie é significativa para a narradora, que busca compor uma espécie de retrato da protagonista, a partir de impressões e de uma leitura particular, em um movimento que sinaliza a problemática levantada por Buisine acerca da noção de subjetividade do/a biógrafo/a nos relatos dessa natureza.

O não-apagamento da narradora que, nesse caso, assume a tarefa de adentrar o território do/a outro/a e compor uma biografia possível, se explicita à medida que o relato vai se realizando a partir de um cruzamento entre as experiências da biógrafa e da biografada. Em “Uma biografia para Barbie”, a narradora vai esboçando o retrato de Barbie, a partir de suas percepções e de suas vivências particulares de modo que ela não se restringe a falar apenas da atriz. A narrativa que tece também dá conta de sua trajetória e, sobretudo, do processo de aprendizagem e de auto-conhecimento que vivencia<sup>38</sup>, dada a intensa relação de cumplicidade que estabelece com Barbie, uma mulher que agrega valores bastante diferentes dos seus e que, apesar de todas as adversidades, aprendera a ser “[...] livre, infernalmente livre” (p. 54).

O evidente encantamento e o convite não formalizado por Barbie, que [...] “ao falar de si sugeria, todas as vezes, que sua vida era uma boa história a ser escrita” (p. 29), originam todo um movimento empreendido pela narradora que, a partir de pequenos detalhes e dos momentos vivenciados intensamente ao lado da protagonista, busca esboçar uma biografia provável, dada a impossibilidade de ter uma percepção global e integral da artista biografada, o que, de certa forma, remete ao conceito de biografema barthesiano. Apesar das inúmeras e incansáveis tentativas em compreender o universo de Barbie e das constantes investidas no intuito de ter acesso ao seu “jogo de faz-de-conta”, o retrato que se apresenta é essencialmente descontínuo, repleto de inflexões e de vestígios, já que, segundo a narradora, não era possível chegar a conclusões definitivas acerca daquela artista que, assim como sua casa e o “sem-número de objetos pendurados, panos cobrindo velhas poltronas, candelabros e anjinhos de gesso sobre as mesas auxiliares” (p. 40), lhe inquietava profundamente.

Diferente da narradora, a quem se abre um novo território de possibilidades, especialmente no que diz respeito à questão que envolve o re/conhecimento de si e do outro, a escrita biográfica apresenta outro sentido para Barbie, conforme ela mesmo confia. Na abertura do conto, enunciado em primeira pessoa, a narradora refere essa questão, comentando que:

---

<sup>38</sup> Para Jane Tutikian (1997), igualmente, o relato apresenta ao leitor a percepção da incompatibilidade entre o individual e o social, o que justifica de certa maneira a sensação de “[...] perene estranheza de lugar e tempo” (p. 32) alentada pela narradora, em sua busca de apreender a imagem de uma mulher-artista incomum. Nessa perspectiva, o questionamento que se desvela está intimamente relacionado ao “reconhecimento e [a]o entendimento do *ser em si*” (p. 5, grifo no original), o que sugere alguma forma de liberdade, explica a crítica. Assim, apesar de não enunciar expressamente, Tutikian caracteriza a trajetória da narradora enquanto um percurso de aprendizagem, de auto-conhecimento e de reconhecimento de si e do mundo.

Ela me escolhera para *escrever sua futura biografia*. Não formalmente, como um convite. Entretanto, ao falar de si sugeria, todas as vezes, que sua vida era uma boa história a ser escrita, e acreditava nisso tão seguramente que punha em suas palavras segredos de profecia. *Fazer-me sua biógrafa*, segundo as previsões dela, era a chance de acercar-me de glória, a oportunidade da fama que me faria ser-lhe grata para sempre (p. 29, grifos acrescentado).

Muito mais para Barbie do que para a narradora, a consecução da biografia representa “oportunidade de fama” e, ao mesmo tempo, a possibilidade de reconhecimento da importância e da singularidade de suas experiências vivenciais, o que evidentemente implica um certo grau de individualismo e a certeza de que sua existência é suficientemente exemplar, significativa e interessante. Mesmo porque, segundo a narradora, Barbie “[...] parecia dedicar sua vida para a eternidade, cumprindo essa missão com empenho de santa, inclusive nos delírios e flagelos autodestrutivos” (p. 29).

Essa busca também se dá através da arte, território em que se faz possível a descoberta do poder criativo e a transposição da mulher-artista para o espaço público, de acordo com Eliane Campello (2003). Todos os caminhos trilhados pela artista sugerem esse movimento em busca de sucesso, prestígio, reconhecimento, mas também e, principalmente, por um espaço de realização expressiva e de liberação. A relação que estabelece com a narradora e com um produtor musical de uma pequena e conceituada gravadora é essencialmente significativa nesse contexto. Após conhecer e se aproximar de Jed, Barbie considera como certa a possibilidade de gravar um disco e de se promover:

“Vou gravar um disco”, anunciou logo que atendi o telefone. Pedi que me explicasse, pois eu não sabia que ela cantava. “Ah, sim fui a terceira voz do coral do colégio, depois fiz aulas de canto, enquanto estudava teatro. E isso pode pôr na minha biografia. Você vai ficar famosa!” E durante meses dedicou-se intensamente a trabalhar a voz, reduzindo suas noitadas e falando pouco ao telefone. Nessa época, consultava o I Ching quase diariamente, seguindo seus conselhos com uma literariedade infantil (p.36).

Naquela manhã de sábado frio e cinzento, o discurso desmedido de Barbie em relação ao projeto do disco – “As músicas que escolhera, as roupas que iria usar, e a previsão de lançamento do disco. [...], ela falava sem parar, sem permitir que eu [narradora] a detivesse nos detalhes” (p. 37) – causam certa estranheza e a sensação de que algo estava errado. A leveza do relato e a aparente falta “[...] de contratempos, de esperas e problemas financeiros” (p. 37) indicavam que decididamente “[...] havia uma carência de tessitura que roubava-lhe a veracidade (p. 37). Dentre tantas informações e planos descritos quase que ininterruptamente, no entanto, os questionamentos da narradora em relação às expectativas, somadas à satisfação

de Jed com o projeto do disco, causam certo constrangimento e irritação em Barbie, que imediatamente “[...] começa a falar alto, xingando os outros motoristas que, já perto do meio-dia, tornavam o trânsito lento” (p. 38).

Outro indício de que de Barbie estava ligeiramente constrangida com a situação, apesar de ter emendado sobre as suas dúvidas em relação à possibilidade de “[...] projetar-se como uma intérprete eclética ou dedicar-se a uma linha personalista” (p. 38), residia no fato de ter abandonado o veículo que conduzia, anunciando sua intolerância e inflexibilidade em relação aos acontecimentos rotineiros e à vivência habitual – “Odeio essa hora, odeio essa ponte, odeio essa gente que sai e volta no mesmo horário para casa” (p. 38). A perda repentina de humor e o abandono “daquele fusca velho” (p. 39) aparentemente motivado pelo bloqueio da estrada e pelo caos do trânsito, além de um possível problema com Jed em relação ao projeto fonográfico, indicavam que a aspirante a cantora era uma figura de exceção, que se aproveitava dos momentos mais desfavoráveis para se auto-promover.

O espetáculo quase teatral de Barbie, sua saída inesperada do carro e a conversa travada com o guarda de trânsito e com outros motoristas a respeito de sua carreira e da certeza de que se tornaria famosa com o lançamento do disco – “Quando bateu a porta do carro ainda lembrou ao motorista ao lado, boquiaberto com o espetáculo: ‘Vou ficar famosa, pode contar. Compre meu disco’” (p. 39) sugere à narradora certo oportunismo e imprevisibilidade nas atitudes da amiga, que se divertia ao lembrar que havia comentado sobre a possibilidade de se escrever um romance a partir de suas vivências. A impressão de Barbie sobre o episódio, no entanto, era essencialmente outra:

Não queria censurá-la, cobrar desculpas. Mas esperava uma retratação, afinal, ela me havia abandonado no meio daquela ponte. Dei-lhe a oportunidade, através do silêncio. Foi em vão. Barbie parecia não ter a mesma impressão sobre o ocorrido. Resolvi deixar o incidente passar em branco, como se eu já estivesse habituada a lidar com situações imprevisíveis. Enquanto isso, Barbie ria de si mesma e das bobagens que dissera ao guarda, comentando, entusiasmada, “Você não acha que minha vida dá uma boa história, um grande romance?” (p. 39).

Outro momento marcante do encontro, que se estendeu ao longo de toda a tarde na casa de Barbie, tem origem na sugestiva proposta de Jed que, para desviar o foco das questões relacionadas ao projeto do disco, propõe uma espécie de sarau poético. Por ordem de sorteio, ele mesmo inicia a sessão, apresentando um fragmento do drama que mais gostava, debaixo de um fecho de luz:

Sorteamos a ordem de apresentação. Jed seria o primeiro, depois Barbie e, felizmente, eu ficara por último. Desajeitado, Jed disse que sempre imaginara representar Macbeth, o drama que mais gostava. Tratamos então de improvisar um facho de luz e arrastar os móveis abrindo espaço. A cena se passava no pátio do castelo (p. 42).

Depois da apresentação entusiasmada do namorado, que parecia muito satisfeito com o resultado, Barbie surgiu com um vestido floreado e com uma echarpe amarela, solicitando que Jed e a amiga ajudassem na cena. Ao fim do monólogo bem improvisado “[...] sobre uma mulher meio vazia, que passava os dias cozinhando e passando e, para se divertir, ia ao supermercado” (p. 43), a atriz se dirigiu explicitamente a Jed, questionando sobre a beleza de sua voz. Da brincadeira e, principalmente, da sugestão de que sua voz sensual “[...] deveria anunciar os vôos em um aeroporto” (p. 43), Barbie passou a reclamar do descaso com que Jed tratava seu talento, “interpretando-o como um ciúme sexista, baseado no equívoco da condição feminina” (p. 43).

Em pouco tempo, aquela cena havia se transformado em uma espécie de confidência de sua luta pessoal contra a opressão, da frustrada relação com o pai, da batalha que erguera para ser artista e dos diversos envoltimentos amorosos que haviam fracassado. Naquele palco improvisado, a *performance* de Barbie atravessada por certa intensidade dramática confundia a platéia que acompanhava o espetáculo, sem saber “ao certo onde ele começava” (p. 44). A manutenção da “ilusão dramática” (p. 276) que, de acordo com Carlos Reis (2003), é um dos aspectos cruciais da representação teatral e o que possibilita ao espectador assistir a certas cenas sem se envolver na ação, desvanece definitivamente no momento em que Barbie, do peitoral da janela, ameaça o suicídio e acusa frontalmente o namorado de sua infelicidade e de seduzi-la com falsas promessas:

Jed levantando-se, bastante perturbado, chamando-a à razão. Barbie olhou-o com raiva, e como se todos os gestos anteriores não passassem de um prólogo, começou a acusá-lo frontalmente de sua infelicidade.

“E o disco, quando nos conhecemos você disse que eu cantava bem, que tinha futuro”, ela vociferava, cobrando de Jed seu quinhão de falsas promessas. “Foi só para me seduzir, só isso?” (p. 45).

Da confusa e inconciliável discussão travada entre Barbie e Jed, a narradora conseguiu apenas depreender que o disco jamais havia sido uma possibilidade concreta, declaração que parecia inviabilizar qualquer perspectiva de entendimento. Naquele instante vazio, a sensação da narradora era a de ter “[...] presenciado uma descida proibida ao inferno de Barbie” (p. 46), dissipada no momento em que Barbie faz referência ao fato de que a fita de sua antiga câmera havia terminado. Só então, confessa a narradora, “[...] me dei de conta de que aquilo tudo não

passava de uma farsa exibicionista para que Barbie pudesse comprovar sua atuação mais tarde” (p. 46). Diferente do namorado, que se propõe a realizar a leitura do clássico drama shakespeariano, Barbie procura re-contar a história de sua vida, através da arte, em um movimento característico dos relatos especulares e das construções *mise en abyme*. Sua proposta, além de sugerir a autonomia da mulher-artista em relação a modelos masculinos previamente constituídos, sugere também que o espaço da arte surge, algumas vezes, enquanto espaço em que se faz possível imaginar alternativas do ser e de sua história. Nesse tipo de narrativa, a memória parece se converter em força criadora/criativa, tal como também ocorre em “Sonhadora”, de *Vésperas*.

No caso da atriz de teatro e pretensa intérprete musical de “Uma biografia para Barbie”, a trans/con/figuração do espaço da arte resulta de um exercício a partir do qual Barbie procura seduzir e envolver a platéia, re/contando seus dramas pessoais e sua luta em se tornar atriz de teatro. Nesse cenário em que arte e vida se confundem em uma espécie de espiral, a forma como Barbie re/a/presenta parte de sua trajetória aponta a necessidade de que ocorra metaforicamente o abandono da casa e do poder patriarcal, em uma evidente relativização do sentimento de família. Seu relato expressa a impossibilidade, para uma artista, de conciliar a vivência do universo familiar e do universo artístico, que pressupõe valores relacionados à autonomia, à liberação e à ruptura de paradigmas, desafiando as ideologias de gênero (*gender*).

Enquanto sujeito performático que, algumas vezes, procura desempenhar papéis simultâneos e/ou sucessivos, Barbie logo se propõe a interpretar um outro papel ficcional, buscando estabelecer uma relação de identidade e identificação com Frida Kahlo. A quarta e última parte do relato dá conta do momento em que a narradora-biógrafa reencontra Barbie, ocasião em que a atriz se mostra preocupada com a existência de um suposto “tumor no útero” (p. 48) que teria surgido no período de montagem de uma peça inspirada na trajetória da pintora mexicana. Naquela ocasião, conta a narradora, ela procurava descrever como havia descoberto a doença, implorando à amiga que intercedesse junto ao médico para que ele não retirasse seu útero - [...] ela retomava sua expressão de desconfiança na raça humana, para depois implorar: “Por favor, não deixe eles tirarem meu útero. Eu não quero perder nenhuma parte do meu corpo” (p. 49).

Naquele quarto de hospital, a narradora ousou perguntar se ela havia se desentendido com Jed, mas Barbie afirmou apenas que ele não gostava muito de se arriscar e que ela era uma mulher excêntrica – “Sou um pouco excêntrica, eu sei. Mas é exatamente de um pouco de excentricidade que eles estão precisando quando me encontram” (p. 49). Para Barbie, Jed

deveria ousar mais se quisesse realizar o projeto do disco, mas ele discordava de suas ideias, especialmente, depois da proposta de compor a trilha sonora do musical sobre Frida Kahlo. Sentada na poltrona ao lado da cama, a narradora procurou consolar a amiga “de suas lamentações e desafetos” (p. 50), buscando o auxílio do médico.

Ao longo da conversa, o médico afirmou que apesar dos muitos exames realizados, inclusive o de “pulsão lombar” (p. 50), não havia um diagnóstico para Barbie. Para esclarecer, ele explicou que a paciente apresentava sintomas sem estar doente e que o caso de Barbie era apenas fruto de sua imaginação. Ao saber disso, a narradora comentou que ela estava montando uma peça de teatro sobre Frida Kahlo. Naquele momento, relata a narradora, as informações que havia fornecido auxiliaram o médico a compor uma explicação clínica coerente:

“Conheço bem a biografia de Frida Kahlo”, ele disse. “e parece que sua amiga está sugestionada. Ela chegou aqui queixando-se de dores e de uma doença parecida com a diagnosticada em Frida Kahlo. Assumi todos os sintomas que achava os de uma fibrose no útero. Está convencida de que ela e Frida Kahlo têm a mesma doença e acredita que será necessário tirar o útero, ela lhe disse?” (p. 51, grifos no original).

Quando voltou ao quarto, Barbie solicitou que trouxesse algumas revistas e um lápis para desenhar, pois seu estado certamente não interessaria nem aos pais e muito menos a outras pessoas. Angustiada por não saber como agir naquela situação, ela resolveu deixar o hospital, concluindo que a amiga era “uma doente sem doença, uma atriz que não atuava, uma amiga que [...] fazia enxergar apenas os desacordos que há entre mim e o mundo” (p. 51). Na perspectiva da narradora, Barbie representava tudo aquilo que lhe dava horror – “ela tinha tudo o que me dava horror nas pessoas” (p. 51), conclusão que a fez considerar a possibilidade de buscar uma nova cidade ou mesmo retornar aos velhos amigos e suas preocupações financeiras, um mundo que podia suportar e compreender.

Três dias depois, no entanto, Barbie estava refeita e absolutamente encantada com a sua capacidade “[...] de inventar coisas tão sérias com tanta força” (p. 52). Assim, depois que o médico explicou a situação e a fez entender que não estava doente e sim sugestionada, ela questionou se “[...] uma doença onde não existe mal, só as representações do mal! Isso não é arte pura?” (p. 52). No dia de sua alta, conta a narradora, Barbie arrumou a maleta, vestiu uma roupa colorida e pintou os lábios, deixando para ela a conta da internação hospitalar. Já na rua, as duas tomaram um táxi e logo Barbie pediu ao motorista que parasse. Depois de ser impedida de descer, ela começou a chorar, dizendo que estava sufocada com aquela situação e

precisava caminhar. Sob o olhar admirado e irônico do taxista, Barbie deixou o carro rapidamente e saiu em ziguezague pela rua, seguida de perto por sua amiga. Ao percorrer um trajeto por entre bancas e vendedores ambulantes, a narradora percebeu que ela não tinha para onde ir, concluindo também que:

Alguna coisa em Barbie me fez ver a mim mesma. Como quem encontra a solução tardia de uma charada, entendi que eu invejava esse modo irresponsável de agir, essa inspiração em si mesma e a facilidade de fugir quando as situações se complicam. Barbie nunca prestava contas ou agradecia. Era livre, infernalmente livre (p. 54).

Apesar de não dizer expressamente, o encantamento ou talvez a inveja que a narradora nutre em relação à Barbie se instala no momento em que se dá a percepção das possibilidades que se apresentavam àquela mulher, que vive intensamente e é, acima de tudo, “[...] livre, infernalmente livre”. Do mesmo modo que se apresenta em outros relatos de Lunardi, o princípio de liberdade, entendido em seu significado geral enquanto o reconhecimento de uma faculdade de não sujeição a qualquer poder exterior – seja ele imposto por um outro sujeito ou então por um sistema sócio-cultural determinado –, é essencialmente significativa e surge atrelado a questões bastante pontuais relacionadas ao exercício artístico, em especial, no que diz respeito à mulher-artista que expõe simbólica e concretamente seu corpo, na ânsia de vivenciar sua arte.

O ser livre, segundo Nelson Levy (1990), é aquele capaz de se “autodeterminar por leis subjetivas [...]” (p. 155-6), o que pressupõe o princípio de autonomia criativa e legisladora que, de acordo com os seus apontamentos, remete a possibilidade do sujeito governar a sua própria vida pela ordem do desejo. Para ele, a gênese da liberdade situa-se na invenção dos desejos e se configura plenamente na tentativa de realizá-los. No que diz respeito à protagonista do conto, o exercício do princípio da liberdade promulgado por Levy, e que se configura a partir de conceitos como os de autonomia e também o de criatividade e mesmo o de transcendência, se dá através da arte, espaço de uma realização expressiva. Nesse caso especialmente, a noção de corpo liberado proposta por Elódia Xavier (2007) também é suscitada, sobretudo no que diz respeito à atuação de uma atriz que se utiliza, dentre outros aspectos, de movimentos corporais e expressões performáticas, em função da necessidade de imprimir certa intensidade dramática ao espetáculo teatral.

Outro aspecto significativo em relação à questão do corpo e da busca pela liberdade empreendida pela mulher-artista diz respeito ao intertexto com a biografia ou mesmo com certos biografemas relacionados à pintora mexicana Frida Kahlo (1999) que, em uma de suas

cartas apaixonadas, se mostra preocupada com a possibilidade de ter um filho, o que só lhe “[...] traria problemas e aborrecimentos” (p. 48), provavelmente, pela vida atribulada que levava e quase que totalmente dedicada à pintura de retratos, em sua grande maioria, de natureza autobiográfica. Para Barbie, que em certo momento busca introjetar os dramas de Kahlo, a questão do corpo liberado para a arte também se sobrepõe.

Por outro lado, a referência ao modelo idealizado de beleza juvenil promulgado pela Barbie, boneca idealizada em meados dos anos cinquenta por Ruth Handler e seu marido Elliot<sup>39</sup>, sugere uma leitura outra vinculada à noção de que, de alguma forma, a personagem se submete ao que Izabel Brandão (2006) chama de os modelos hegemônicos impostos pela sociedade às mulheres, através do complexo de moda-beleza ou da “ditadura da silhueta” (p. 135). A adoção desses parâmetros impostos social e culturalmente levam às mulheres, complementa Brandão, a ocupar um espaço corporal e conseqüentemente um lugar social subordinado em relação ao mundo masculino. Nesse sentido, o corpo feminino surge como fronteira de onde se pode pensar a opressão de forma ampla

Mary Del Priore (2000) também se preocupa em discutir a problemática que envolve a boneca Barbie que, de acordo com ela, inaugura uma linha de preocupação estética, intimamente ligada ao culto da juventude e beleza. De acordo com a autora, “Entre nós, aumenta assustadoramente o número de mulheres que opta pela imagem da Barbie americana, dona de volumosos seios de plástico, cabelos loiros falsos [...]” (p. 81), o que implica na ocorrência de um movimento não de identidade, mas de identificação. Nesses termos, diz Del Priore, a questão da individualidade que pressupõe uma história pessoal e um sentido de situação se apaga deliberadamente frente ao desejo nutrido por muitas mulheres de se aproximar de um padrão de beleza corporal considerado ideal, particularidade essa que evoca o conceito de coerção social.

Apesar da evidente referência às chamadas “bonecas de moda” (p.1) ou bonecas *fashion* que, nos termos de Daniele Almeida e Viviane Heberle (2006), agregam valores relacionados à moda, à aparência e à juventude, o fato de a protagonista ser uma mulher que vive plenamente o universo da arte, que, na maioria dos casos, apresenta clara função emancipatória e transgressora, sugere a não-aceitação de padrões e modelos que tiranizam e se impõem, especialmente, ao corpo feminino. Somente a realização pela arte – seja através

---

<sup>39</sup> De acordo com Shirley R. Steinberg (2004), Ruth Handler, a co-fundadora da empresa de brinquedos Mattel, idealizou a boneca a partir de Lily, “uma proeminente estrela dos quadrinhos [...] que enfeitava os painéis dos carros dos homens na Alemanha e Suíça” (p. 324) descoberta em uma viagem de férias pelo continente europeu. De volta aos Estados Unidos, conta Steinberg, Handler e seu marido decidiram criar uma boneca que recebeu o nome de Barbie, em homenagem à sua filha, Bárbara.

da música ou do teatro – pode efetivamente iniciar uma reação contra as identidades previamente construídas para ela, libertando-a do papel de receptora passiva de uma lei cultural inexorável.

Ao invés de desempenhar esse papel, Barbie opta por tornar-se geradora de representação, movimento que se dá através do exercício artístico, em que questões relacionadas ao corpo, à criatividade feminina, à liberdade, à emancipação e, sobretudo, à busca por reconhecimento e por uma identidade artística própria também se inscrevem. O conto, além de suscitar essa problemática, apresenta outras características relacionadas ao gênero *Künstlerroman* como, por exemplo, a ocorrência de intertextos e de construções *mise en abyme*, do conflito arte/vida e de evidente processo de desestabilização de modelos de gênero (*gender*) tradicionalmente instituídos.

Outra problemática que se apresenta diz respeito à tarefa assumida pela narradora de biografar a trajetória de Barbie, a partir da qual se dá a discussão de questões essenciais no que tange aos relatos biográficos ficcionais como as narrativas de *Vésperas*. Ao que parece, Lunardi discute ficcionalmente, através da instância narrativa de “Uma biografia para Barbie”, conceitos e princípios fundamentais para a consecução dos retratos de artistas como os apresentados em “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e “Clarice”.

### 3 – JÚLIA DA COSTA: FLORES DISPERSAS NO MAR

“Sonhadora”<sup>40</sup> desdobra a complexa proposta apresentada em torno da fabulação da trajetória de mulheres-artistas, movimento que implica a recorrência de aspectos característicos do *Künstlerroman* em sua relação com a biografia ficcional e o conto. Nesse retrato de artista, composto segundo a original proposta de *Vésperas*, a encenação da vida e dos últimos momentos de Júlia da Costa (1844-1911)<sup>41</sup> é tecida a partir de um *corpus* textual precedente e da escolha quase afetiva de um conjunto de biografemas, o que não significa evidentemente a manutenção de um pacto de estrita fidelidade aos fatos ocorridos. Essas escolhas que, de acordo com Aimée Bolãnos (2008), pontuam o trabalho biográfico ficcional contemporâneo, deixam marcas significativas no texto que vai se tramando, com base na relação de identificação que se estabelece entre os sujeitos envolvidos na dinâmica biográfica, problemática também discutida em “Uma biografia para Barbie”.

Em relação à tessitura de “Sonhadora”, o exercício de escolhas que se vai desenhando a partir de uma necessidade da biógrafa de estabelecer uma relação de identidade com a experiência do/a outro/a é esclarecida por Adriana Lunardi, na entrevista concedida a Marcos Vasques (2004). De acordo com a autora, o sentimento de empatia característico do ato biográfico e, sobretudo, a possibilidade de estabelecer um diálogo íntimo com uma das primeiras brasileiras a ter livros publicados, foi determinante para a redação do último conto de *Vésperas*. Nas palavras de Adriana Lunardi:

De acordo com Zahidé Muzart, os poemas de Júlia seguiam a cartilha do Romantismo, e o esquecimento de seu nome, quando se estuda o gênero e a escola no Brasil, deve-se à marginalização sofrida historicamente pelas

---

<sup>40</sup> De acordo com o estudo de Zahidé Muzart (2000), a poetisa se utilizou do pseudônimo *Sonhadora* que, dentre outros – tais como: Americana, J.C., Júlia C., Júlia Costa, J. da Costa, J. Costa –, utilizou para publicar suas poesias e demais textos anos jornais da época.

<sup>41</sup> Júlia Maria da Costa nasceu, segundo o estudo de Muzart, em Paranaguá (PR), no dia 1º de 1844. Após a morte de seu pai Alexandre José da Costa, mudou-se com a mãe Maria Machado da Costa para São Francisco do Sul (SC), local em que viveu até 12 de julho de 1991, data de seu falecimento. Segundo a estudiosa: “Bem jovem ainda, colabora em revistas e jornais e, com o auxílio do Padre e escritor Joaquim Gomes de Oliveira Paiva, da cidade do Desterro, publicou dois livros: *Flores dispersas*, (1ª série) e *Flores dispersas* (2ª série). Casada, por conveniência e imposição familiar, com um homem rico mas trinta anos mais velho, em 1871, Júlia da Costa leva para o casamento a desilusão de um afeto não concretizado pelo poeta Benjamin Carvolina” (p. 402).

mulheres autoras. Simpatizei imediatamente com a figura dramática de Júlia. Li sobre o povoamento de São Francisco, a importância comercial do porto e o farol. [...] Também havia a notícia dos painéis que ela desenhava. Tudo parecia muito plástico, muito indicativo de uma época, e resolvi então dar um tom meio gótico à narrativa. Achei que, sendo também catarinense também escritora, deveria fazer um tributo a Júlia da Costa. Pode ser tardio, mas é absolutamente sincero (p.30).

Além da necessidade de realizar uma espécie de resgate da história de escritoras com as quais se identifica, seja por compartilhar a condição de ser artista ou pelo simples motivo de ascender de uma mesma origem, a autora parece apontar as estratégias de composição utilizadas na escritura de “Sonhadora”, sugerindo a recorrência de certos traços biográficos ou biografemas apontados por Zahidé Muzart (2001), no texto introdutório de *Poesias – Júlia da Costa*. Apesar de não referir explicitamente, o processo de re/criação de como teriam sido as últimas horas da poetisa catarinense é realizado com base na coletânea que reúne as poesias de Júlia, algumas de suas cartas, os primeiros ensaios críticos e o estudo biográfico publicado originalmente por Muzart no volume *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (2000).

No conto, que se quer muito mais do que simples reconstituição de um *cursus vitae*, Lunardi busca atualizar não só as informações biográficas fornecidas por Muzart – dentre elas, a frustrada relação amorosa com o jovem poeta Benjamin Carvolina, o casamento arranjado com o Comendador Costa Pereira, o período das festas e o de reclusão, a velhice solitária, a fidelidade das empregadas Maria Preta e Izídia, os planos de escrever um romance e a fabricação de inúmeros painéis coloridos – como também a poesia de Júlia da Costa, ou ao menos parte dela, constituindo uma série de analogias e deslizamentos intertextuais em uma espécie de cadeia, em movimento, de significações. Sua *écriture*<sup>42</sup> em que está implicado o discurso biográfico tradicional sobre Júlia da Costa também retoma o universo poético da autora, através de imagens arquetípicas do amanhecer, da noite ou de uma evidente referência ao livro *Flores Dispersas*.

A partir desses intertextos, na medida em que apela para um vasto universo discursivo, o processo de encenação da vida ou da morte da mulher-artista vai se realizando, a partir de uma visão carregada de proximidade e identificação. Na perspectiva de Lélia de Almeida (2004), a autora de *Vésperas* narra “[...] a história de dentro, de um mundo de dentro do mundo, como só as mulheres sabem contar” (p. 6). Não se trata exatamente das estratégias, do

---

<sup>42</sup>*Écriture*: palavra francesa para escritura. Entre seus inúmeros sentidos destaco o de Roland Barthes que, em *O grau zero da escritura* (1971) ataca a ilusão de uma escritura neutra, na medida em que toda a escrita tem um estilo ou discurso que dá forma a nossa visão de mundo; e o de *écriture féminine*, ou especificamente, escritura gendrada de mulheres, concebida por Hélène Cixous, cujos trabalhos nos anos 1970 discute o sentido pelo qual a escrita de mulheres transpõe as oposições binárias da lógica patriarcal.

ângulo ou do ponto de vista utilizado por Lunardi que, nesse conto, recorre à singeleza do que Renato Prada (1986) chama de uma voz “não-marcada implícita” (p. 51), mas sim das distâncias ideológico-afetivas e do comprometimento com que relata ao leitor/a a sua estória.

Na cena inicial, em que a instância narrativa descreve a praia, a cidade e os arredores do casarão de Júlia, a alusão ao fato de que todos compartilham um destino comum institui esse espaço de identificação, criando também um efeito dêitico. De acordo com o/a narrador/a, a mesma cruz de madeira que aponta o sul e o norte, “[...] mostrando de onde vêm os ventos, e indica o fundo incógnito da terra – para onde *iremos todos* –, assim como o firmamento, que poucas almas alcançarão” (p. 104, grifo acrescentado). Nessa perspectiva, carregada de proximidade dado o destino comum a todos, a voz narrativa conduz uma viragem para um micromundo ficcional, em que transitam personagens como Izídia e Maria Preta, ambas citadas no estudo de Zahidé Muzart pela fidelidade e amizade dedicada à escritora Júlia da Costa<sup>43</sup>, nos seus últimos momentos.

Nesse universo eclipsado por um amanhecer que cintila na ausência de tons e de cores – “Nenhuma cor participa da paisagem [...]” (p. 104), em uma clara referência a uma das imagens mais recorrentes nas poesias que integram as séries de *Flores Dispersas I, II e III*, dona Júlia também é apresentada ao leitor/a. As primeiras referências à protagonista dão conta de seu envolvimento com a pintura, atividade que, de acordo com Muzart, a poetisa catarinense se dedicou integralmente ao longo de sua velhice solitária. Em “Sonhadora”, essa dedicação plena à experiência estética se desvela na primeira imagem que se tece de Júlia, que só cessa o trabalho de composição de seu último painel com o anúncio da chegada da manhã:

Na sala, Júlia ouve repicar o sino e suspende o creiom no ar. Se para outros doentes a chegada da manhã é um alento, nela prenuncia horas de terror, palpitações descontroladas, fugas de consciência.  
É o momento de descansar, ela admite a contragosto (p. 105).

Diferente dos demais, lembra a personagem Maria Preta, “A patroa dera de passar as noites em claro, desenhando, sem importar-se se a luz é pouca ou o frio extremo” (p. 105). A troca do dia pela noite<sup>44</sup>, a alusão ao fato de Júlia confeccionar os desenhos somente no período noturno sugere os exercícios mirabolantes de inúmeras mulheres do século XIX e XX

<sup>43</sup> Em uma de suas notas, Muzart (2000) faz questão de sublinhar o nome das duas fiéis empregadas da poetisa catarinense. De acordo com ela, Maria Preta e Izídia acompanharam os anos mais difíceis de Júlia da Costa até o momento de sua morte.

<sup>44</sup> Segundo Jean Chevalier (2005), a noite é o tempo das gestações e das germinações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida (p. 640). Em *Flores Dispersas*, o período da noite é também associado à criação, tal como ocorre em “Sonhadora”.

que, de acordo com Lélia de Almeida (2004), “[...] dissonantes com os preceitos patriarcais que situam as mulheres num lar harmonioso e num casamento perfeito, ousaram criar” (p. 3).

As primeiras referências à personagem Júlia, que, de certa forma, representa a mulher de fins do século XIX e meados do século XX, também apontam para a necessidade de a artista buscar um espaço de trabalho, “um quarto que seja seu”, conforme diria a escritora inglesa Virginia Woolf, em obra homônima publicada originalmente em 1928. Nos termos de Lélia de Almeida, a imagem que se tece representa as mulheres-artistas que se aventuravam no mundo artístico, à noite, e trancafiavam-se em seus quartos de dormir. Era bastante comum, especialmente no século XIX, as mulheres utilizarem seus aposentos como locais de trabalho. Para a artista de “Sonhadora”, o envolvimento com a arte demanda essa mesma necessidade de busca, que culmina com a transformação da sala de recepção em um estúdio de arte, preservado como uma espécie de “sacrário” (p. 106).

O processo de transformação da sala de recepção que, após o velório do Comendador adquire nova função, é essencialmente simbólico, pois representa o caminho de isolamento e alienação trilhado pela artista que, preferindo viver somente de arte, “escolhera fechar-se para o mundo [...]” (p. 108). A criação de um espaço novo e alternativo, considerado sagrado por Júlia, na medida em que se diferencia dos outros cômodos do casarão sem maior ligação com o seu trabalho artístico, sinaliza uma espécie de alijamento do convívio social e a opção pelo exílio em busca de auto-expressão. Nesse contexto específico, as escolhas de Júlia também atualizam a trajetória de mulheres-artistas que, segundo Almeida (2004), “[...] Ousaram viver sozinhas as noites escuras de suas biografias precárias, longe da glória e da fama, do luxo ou dos aplausos” (p. 3).

Por meio da atividade artística, Júlia busca não o reconhecimento público, conforme ocorrera em outros tempos, em que recebia muitos convidados em sua casa e era conhecida por sua extravagância – “Uma poetisa! De versos publicados em livro! Dizia-se em tom ora admirativo, ora insinuando a imoralidade da artista, sempre vestida de branco, os lábios escarlates e, ousadia maior, os cabelos tingidos de preto” (p. 108). Nos últimos momentos de sua vida, o movimento que conduz da vida à arte é motivado por uma necessidade de representar a si mesma, de pintar com cores vivas a sua história. A prática criativa desenvolvida por Júlia, nos oito anos de reclusão voluntária que antecedem a sua morte, desdobra-se em um exercício de re/escritura do *eu* que, emaranhado nas lembranças mais remotas do passado, busca re/inventar fases de sua vida.

Privada da visão, Júlia muda de material – palavras por tintas, telas improvisadas, papéis coloridos, fitas douradas – movimento esse que acarreta sensíveis alterações em sua práxis artística, já que

Após tanto tempo cega, [...]. Tivera que aprender tudo de novo, desta vez usando apenas o tato. Sua sorte era a disciplina das mãos, herdada do piano. Os gestos, ela conclui, conservam a memória com maior integridade. Talvez por isso consiga desenhar ainda. O mesmo não se dá com as palavras. Para escrever em prosa o que está dito em seus desenhos, Júlia teria de dispor de mão alheia (p. 115).

A pintura passa a ser a maneira possível encontrada por Júlia não só de se manter fiel a sua inapelável vocação para a arte como também de representar suas experiências existenciais e, sobretudo, amorosas. Na sala de recepção transformada em um estúdio, Maria Preta e Izídia, muitas noites, haviam encontrado Júlia criando seus desenhos, compondo os cenários do romance de amor que, dentro de si, desejava escrever. Izídia, especialmente, recorda a ocasião em que Júlia havia desenhado seu primeiro painel, lembrando que, anos antes,

Ela havia entrado na sala, assim como hoje, para oferecer à patroa um chá. Encontrou Júlia metida entre papéis coloridos, fitas douradas, bisnagas de tinta. Sobre a mesa, recortava pequenos pedaços de pano para fornir de cortinas o imenso casarão que se erguia em meio a uma sebe de cerca viva (p. 107).

O detalhado trabalho de composição dos painéis, criados pelos movimentos gerativos da memória como uma versão conjectural e alternativa das experiências progressas, na medida em que rememoram “[...] coisas que existiram e coisas que não” (p. 106) corporifica não só a necessidade de auto-representação da artista como também abre a possibilidade de fundar outros mundos caracterizados enquanto espaços do imaginário, oníricos e projetivos, que também se configura enquanto um refúgio transcendente. Para Júlia, que em muito lembrava “Um pássaro depenado” (p. 109), a tessitura dos painéis vivos e cheios de cor que parecem se multiplicar quase magicamente de suas mãos representa efetivamente a possibilidade de encontrar um mundo ideal, em que se faz possível viver somente de arte e de sonhos, em uma espécie de submersão intensa e avassaladora nas experiências vividas.

Esse movimento de busca associado à crescente alienação diante de um mundo ordenado, lógico e racional parece assinalar diferenças extremas entre o estilo de vida da mulher-artista e das demais personagens, que representam o grupo social. No momento em que Júlia revela à Izídia que aquele poderia ser o último dia de sua vida, pois “[...] Há sempre um último dia, [...]. Nas histórias, na vida” (p. 109), a empregada confia que:

Acostumada com as esquisitices da patroa, a empregada a repreende, simulando irritação, embora soubesse caber uma verdade no que ouvia.  
 – Não diga sandices, dona Júlia. A senhora precisa é de descanso e de um bom café preto (p. 110).

Na perspectiva da personagem, a condição peculiar de Júlia não se resume a uma percepção mais aguçada, característica inerente ao ser artista, mas também e, principalmente, diz respeito à postura diferenciada diante da arte e da vida, na medida em que atribui prioridade absoluta à primeira. A reclusão voluntária de aproximadamente oito anos, essa espécie de morte para o mundo e para o cotidiano associada à necessidade iminente de se dedicar ao exercício artístico durante noite e mais noites, “[...] sem importar-se se a luz é pouca ou o frio extremo” (p. 105) causa certo estranhamento. De acordo com Muzart (2000), Júlia da Costa optou sempre por atividades ligadas à arte – poesia, piano, pintura –, recusando as outras atividades de cunho doméstico e, na velhice, a necessidade de viver somente de arte decretou a sua morte para o mundo, na medida em que ela “[...] enlouquece e se fecha no casarão, por oito anos, dele só saindo para o cemitério” (p. 404).

No conto, essa morte simbólica, além de causar certo estranhamento, também desperta a curiosidade de Izídia que, diante daquele ser quase irreal, se pergunta se Júlia havia optado pela reclusão devido ao desamor ou se escolhera dedicar-se exclusivamente à arte:

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

A escolha de viver somente de arte e das lembranças do passado, no entanto, parece bastante clara para a empregada que, em suas divagações, se refere à Júlia enquanto um ser imaterial, anulado quase que totalmente enquanto presença física. Essa invisibilidade a que se refere Izídia, além de sugerir uma evidente exaltação da arte sobre a vida, também remete à necessidade do apagamento do corpo<sup>45</sup> da mulher-artista para dar espaço e voz à sua arte. Diferente de outras formas de expressão geradas a partir da intensidade de certos movimentos corporais – a dança, a encenação teatral, a música –, a pintura se realiza plenamente no momento em que o gesto da mão que a executou cessa. Na escritura, de acordo com Elaine

<sup>45</sup> A menção que Izídia faz ao fato de que a patroa estava ficando “[...] menor a cada dia, perdendo-se em meio aos brocados do vestido” (p. 108) se aproxima do conceito de corpo invisível concebido por Elódia Xavier (2007), enquanto representação de uma cultura repressora e da inexistência da mulher como sujeito do seu próprio destino. Em “Sonhadora”, apesar da alusão à questão da quase total invisibilidade do corpo feminino, o apagamento do corpo feminino tem relação intrínseca com a práxis estética.

Campello (2008), ocorre um processo análogo, na medida em o corpo material da mulher-artista também sofre um “apagamento” (p. 5), acentuando a imagem da invisibilidade do corpo feminino. No fazer plástico tanto quanto na escritura, no entanto, esse processo não significa um menor envolvimento ou a desvinculação entre o sujeito e arte que pratica, mesmo porque, de acordo com Alfredo Bosi (1985), a práxis artística é gerada no bojo de uma intencionalidade “[...] que a torna momento integrante ou resultado do *pathos*” (p. 51).

Em “Sonhadora”, o exercício artístico pressupõe um trabalho com os afetos vividos, o que implica evidentemente uma relação de intimidade entre a mulher-artista e os desenhos que fabrica, uma experiência singular “[...] que talvez só se possa comparar à do ato amoroso” (p. 41). Através de suas pinturas, Júlia busca realizar ostensivamente uma re/construção do que Ecléa Bosi (1983) chama de “experiência primeira”, refeita pelos valores e necessidades do presente. De acordo com a teórica, o passado ou, mais especificamente, as experiências do passado podem ocupar quase todo o espaço mental do sujeito, sobretudo, dos velhos que se voltam “[...] consciente e atentamente [ao] próprio passado, [à] substância mesma de sua própria vida” (p. 23). Os movimentos da artista memoriosa de “Sonhadora” parecem obedecer a uma lógica semelhante, na medida em que sua arte versa sobre “Um lugar visitado, uma história ouvida na infância ou mesmo um desses sonhos que perduram até quando é dia claro” (p. 106). Nas vésperas de sua morte, Júlia se dedica quase que exclusivamente a confecção das ilustrações gigantes, em um movimento infinitamente realimentado pelas lembranças de um passado distante.

O relato privilegia ostensivamente toda dinâmica que se estabelece desde o momento em que a artista busca des/velar, através da pintura, os dramas vividos na juventude, lançando luz sobre o ato de lembrar fatos e episódicos de amplo significado e importância existencial, até a leitura dos painéis coloridos. Na cena de abertura do conto, Maria Preta vislumbra mesmo que parcialmente a criação do último painel, a escolha das cores mais adequadas e o trabalho minucioso de Júlia, suspenso com a proximidade da manhã cinza e fria de inverno:

Aproxima o rosto rente à página, como se a farejasse. As mãos espalmadas inspecionam a superfície recamada de cera até Júlia concluir que as regiões certas foram preenchidas. Detestaria ter ultrapassado os limites do desenho por descuido ou imperícia, especialmente agora que está quase pronto. Ela acaricia uma última vez o papel acetinado e sorri, misteriosa. Usando os polegares e indicadores ao modo de uma pinça, toma as duas pontas inferiores do papel e as recolhe para junto das pontas superiores, fazendo o desenho dobrar-se gentilmente sobre si mesmo (p. 105).

A imagem da artista na intimidade com a sua última obra, além de caracterizar a arte – anagrama de tear – enquanto construção em andamento que se desenvolve em um espaço e

tempo próprio, sugere também a gênese de um percurso que culmina na recepção estética, em que cores, texturas e proporções utilizadas têm papel significativo na construção de sentido/s. Nesse último momento, a narração que a artista tece sobre as lembranças do passado é essencial, na medida em que apóia e expande a leitura de Maria Preta e Izídia em relação aos painéis que, de acordo com Júlia, representariam cenas do romance nunca realizado.

Segundo Zahidé Muzart (2000), Júlia da Costa planejou efetivamente escrever um romance e, para isso, desenhou grandes painéis com papel de seda e goma arábica. Essas iluminuras gigantescas representariam, de acordo com a estudiosa,

[...] cenas, personagens, paisagens de romance, tapeçarias intermináveis como as das damas de antanho. Se o romance foi realmente escrito, nós não sabemos. Talvez, somente na imaginação da escritora e nas cores dos curiosos painéis que ornaram as paredes do salão da casa. Estranhamente, segundo consta, os painéis não tinham cores sombrias mas alegres – as cores de uma mulher enlouquecida pela solidão e aridez do meio em que viveu (p. 405).

Na versão ficcional de Adriana Lunardi, Júlia não chega a redigir o seu romance, mas o descreve em detalhes para as suas fiéis companheiras. A partir dos painéis pintados a cerúleo e descritos em minúcias por Izídia, relata os encontros e os desencontros amorosos de dois jovens, identificados como Lúcia e José. Depois de um instante breve de silêncio, fala também sobre as poesias trocadas entre os amantes e as juras de amor eterno, que se desfazem no momento em que José vai embora:

– São poesias, as muitas que José e Lúcia trocam, e também partituras escritas para ela. Na seqüência, há a cena campina, onde descreverei o passeio em que juram amor eterno.  
 – E aquele, dos baús e das malas sobre um tapete de fitas?  
 – É o dia em que José vai embora. O mar está tão verde que parece um gramado [...] (p. 111).

Maria Preta, fascinada com o relato, pergunta à patroa sobre os planos para o romance e o significado de um buquê sobre a cama. Com o dedo em riste, Júlia “[...] dá seguimento ao livro que nunca será escrito” (p. 112), referindo o casamento da jovem com um comerciante “rico, influente e trinta anos mais velho do que ela” (p. 112). Apesar de não tolerar o marido, Lúcia cumpria o papel de anfitriã e organizadora de célebres saraus. Depois de quatro anos, José volta à cidade e Lúcia propõe a ele, em um “ato extremo” (p. 114), que fujam para o sul, diz Júlia, apontando para um painel afixado junto à cortina. De acordo com ela, “– Que importa onde! Iriam para a floresta, a uma praia deserta, ao fim de mundo, que fosse. Havia desejo e havia paixão para ir mais longe até” (p. 114).

Nesse ponto da narração, Izídia “[...] já intui a arqueologia, a camada biográfica sob aquelas fantasias” (p. 114) e sugere que a patroa descanse um pouco, mas Júlia pede que não a deixem morrer, sem ao menos concluir sua obra. A suspeita da empregada, confirmada após a morte da artista, sugere a existência da representação especular ou mesmo das construções em abismo. Os quadros e o relato que se tece a partir deles configuram-se, de certa forma, enquanto espelhos em que a artista procura re/visitar seus dramas pessoais e re/criar a imagem de si mesma. Movida por uma necessidade quase vital de se auto-representar e representar a história de amor que não viveu em plenitude, Júlia enceta uma viagem para o seu interior, para dentro de sua própria arte.

Esse movimento de busca se inicia, de modo mais intenso, quando Júlia se depara com seu último desenho “[...] que estampa um navio de passageiros pronto para a partida” (p. 116). Com a ponta dos dedos, a pintora reconhece a própria obra e reconhece também que, na embarcação, mais precisamente,

No convés, alto como uma estrela, um homem a espera com flores na mão. Ao longe, ela escuta um apito, e sente a brisa soprar ligeira, fazendo-a tremer, não poderia dizer ao certo se de emoção ou frio. Tirando o chapéu, o rapaz toma-lhe a mão até que ela se sinta firme nas tábuas do deque. O chão estremece, ele diz: “Não se assuste. É só o motor pondo a água em movimento”. E entrega-lhe o buquê, que Júlia atira ao mar, deixando que as flores se dispersem (p. 116).

Além de sugerir uma estrutura narrativa e temporal implícita à representação pictórica e a “teatralização do espaço da pintura” (p. 69), conforme prevê Solange Ribeiro de Oliveira (1993), a contemplação do desenho desdobra um movimento, a partir do qual Júlia entra no quadro em busca de vivenciar plenamente o encontro com o jovem poeta, representado pela figura do homem que a recebe com flores, no convés do navio. Ao transpor os umbrais da moldura – limite entre a pintura, o sonho e a realidade vivenciada –, a artista deixa que as flores<sup>46</sup> de seu buquê se dispersem pelo mar, em uma clara referência intertextual ao livro de poesias *Flores Dispersas*. Em consequência, a imagem que se cria do encontro apresenta um simbolismo muito específico que, em certa medida, reafirma o conceito burguês de amor romântico, presente em “Sonhadora” e nas poesias de Júlia da Costa<sup>47</sup>.

De uma perspectiva menos privilegiada, Izídia observa a cena e encontra a patroa tombada no chão, recoberta com o último painel fabricado. Sem saber que rumo tomar, a

<sup>46</sup> Segundo Chevalier (2005), as flores são símbolos do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial e identificam-se com o simbolismo da infância e do estado edênico (p. 437).

<sup>47</sup> Nas palavras de Zahidé Muzart (2000), “A poesia de Júlia da Costa, filiando-se estreitamente ao Romantismo, então no auge, no Brasil, parece-me diretamente devedora da leitura de Casimiro de Abreu [...]. Um outro ponto de contato entre os dois poetas está no uso que fazem da teoria burguesa do amor romântico” (p. 408).

empregada se afasta do corpo e consegue vislumbrar que a sequência de cenas narradas por Júlia e por seus desenhos “[...] é a história da patroa, sua tragédia contada desde o início; um livro que Júlia não escreveu, mas ela consegue ler claramente agora” (p. 117). Com reverência, Izídia abre generosamente o painel que, há poucos minutos, Júlia segurava com veemência. Ao percorrer os olhos pelo desenho, também procede à leitura dos objetos representados, falando de um pequeno navio à deriva em meio a uma grande tempestade. Menciona também que, no canto esquerdo do desenho, a existência de um farol garante que o barco rume em direção ao mar aberto:

Na seda púrpura, traços de oceano e de céu indicam tempestade. Um pequeno navio, plantado no meio de duas ondas altas como ele, está à deriva. Falta pouco para afundar, se poderia dizer. No canto esquerdo da página, entretanto, um farol lança braços compridos em direção ao mar. O foco decepa as trevas e, forte como um desejo, leva com segurança o barco rumo ao mar aberto (p. 117).

A descrição minuciosa do painel, além de configurar o momento da recepção estética do último quadro fabricado, remete também à representatividade dos símbolos que compõem o desenho de Júlia. Nesse contexto, o mar parece simbolizar a dinâmica da vida e da morte, mesmo porque, conforme afirma Jean Chevalier (2005), o mar é o lugar dos re/nascimentos. Dessa forma, diz o crítico,

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes das realidades configuradas, uma situação de ambivalência [...]. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (p. 592).

Outra imagem significativa é a do barco rumando em direção ao mar aberto também sugere um estado de passagem ou mesmo de viagem. Por uma relação de analogia, a imagem do barco ou do pequeno navio se assemelha à barca que, segundo Chevalier, é o símbolo, por excelência, “[...] da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos” (p. 121). De acordo com os seus apontamentos, a viagem dos mortos encerra uma concepção de morte – personificada por *Thanatos* – enquanto renovação e re/nascimento. Nessa perspectiva, o jogo de luz e sombras que o painel engendra também sinaliza a questão vida e morte, além de constituir referência intertextual a um dos motivos mais recorrentes na poesia de Júlia da Costa<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Na poesia de Júlia da Costa, as sombras podem ser interpretadas, de acordo com Zahidé Muzart (2000), de muitas maneiras – “[...] ora é o amado perdido, ora a morte à espreita ou outras tristezas da vida” (p. 407).

O painel e a morte física de Júlia são, objetivamente, independentes, mesmo que se considere toda a carga semântica inerente à última obra fabricada. Simbolicamente, pelo contrário, encontram-se estreitamente ligados, na medida em que o quadro representa a morte e o re/nascimento da artista. De um modo geral, afirma Eliane Campello (2008), a trajetória da mulher-artista, em *Künstlerromane* de autoria feminina, corresponde à “destruição simbólica do *eu* para um posterior renascimento ou regeneração no espaço estético” (p. 3). Ao que parece, o processo destruidor da morte aponta o processo re/criador inerente à arte. Para a pintora de “Sonhadora”, nessa perspectiva, a morte não representa um fim absoluto, mas sim a possibilidade de re/começo e de re/apropriação da atividade estética.

A concepção de morte que se apresenta é muito semelhante à de Jean Chevalier, que a aproxima dos ritos de passagem. Segundo afirma Chevalier, ela é ao mesmo tempo “revelação” e “introdução”, pois todas as iniciações atravessam uma fase de morte, “antes de abrir acesso a uma vida nova” (p. 621). Em todo o pensamento simbólico, ainda de acordo com o crítico, a morte precede a vida, já que todo o nascimento é um renascimento:

[...] a Morte tem inúmeras significações. Libertadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre acesso ao reino do espírito; à vida verdadeira; *mors janua vitae* (a morte, porta da Vida). No sentido esotérico, ela simboliza a mudança profunda por que o homem passa sob o efeito da iniciação (p. 622-3).

A imagem da pintora penetrando no quadro, além de apontar a necessidade da artista de encontrar um refúgio possível ou mesmo um espaço transcendente de libertação, também simboliza um rito de passagem, através do qual se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação. Para Júlia, a trajetória de morte e de renascimento se dá no espaço da arte, lugar em que se faz possível à mulher-artista renascer pela e na sua arte. Nesse universo essencialmente imaginário e projetivo eternizado em vivas cores, a artista também vislumbra a possibilidade de vivenciar plenamente a história de amor de sua juventude, re/contada através dos inúmeros painéis afixados ao longo do casarão.

A encenação das últimas horas da poetisa Júlia da Costa e de sua morte sugerem que a mulher-artista continua vivendo através de sua arte, seja ela qual for. Mesmo porque, de acordo com Julio Cortázar (1974), o

Desejo de eternidade habita todo o artista e vale como seu sinal identificador; porque se, na verdade, é o homem esse animal “que quer permanecer”, o artista busca permanência transferindo-se para a sua obra, fazendo-se sua própria obra, e atinge-a na medida em que se torna obra. O que caberia chamar a “esperança estética do homem” – perpetuação de um

gesto belo, um passo, um ritmo – é sempre simbolicamente “esperança de ser”, evasão catártica e eternizante (p. 43).

O conceito cortaziano de eternidade da obra de arte que, desfeitos todos os laços, transcende todo acontecer e “[...] repete-se a si própria infinitamente – como um borbulhar de fonte” (p. 44) é re/criado em “Sonhadora”, muito em função da intensidade das experiências vivenciadas pela mulher-artista, nos últimos momentos do relato. Em certa medida, o derradeiro encontro de Júlia com o seu último desenho representa simbolicamente a possibilidade de alcançar a eternidade, o que implica necessariamente a morte e o posterior re/nascimento da mulher-artista no âmbito da arte.

O exercício de composição realizado por Adriana Lunardi que, dentre outras tantas possibilidades, elege alguns biografemas reconhecíveis para re/criar ficcionalmente a trajetória de Júlia da Costa e, de modo especial, narrar seus últimos gestos, permite não apenas identificar e ratificar informações, mas descobrir a metonímia da existência e da finitude humana e, em contrapartida, da perenidade da obra de arte. “Sonhadora” nesse sentido que, a exemplo dos demais contos do livro, atua como uma “explosão” (p. 151) para uma realidade infinitamente mais vasta e transcendente, nos termos de Julio Cortázar (1974), se configura enquanto versão possível, conjectural e alternativa do percurso de Júlia da Costa, espécie de ficção do outro, tecida por Adriana Lunardi que, a partir de sua memória afetiva e de impressões de leitura, re/cria a trajetória fascinante de uma artista de fins do século XIX e início do século XX.

A versão ficcional, sugestiva e essencialmente simbólica de *Vésperas*, tem sua contrapartida em *Júlia* (2008), em que também se narra a vida, os encontros e desencontros amorosos da poetisa Júlia da Costa. No romance que tem por título o nome de sua protagonista, Roberto Gomes, que parece aproveitar o mesmo material biográfico<sup>49</sup> utilizado por Lunardi, o que não implica efetivamente uma coincidência no que diz respeito à escolha do(s) evento(s) narrado(s), procura compor uma espécie de painel dos hábitos e costumes de uma sociedade patriarcal e conservadora do século XIX<sup>50</sup>. Diferente de Adriana Lunardi, que tece um discurso carregado de proximidade e identificação, a preocupação maior de Gomes, diz Lélia de Almeida, é com o mundo masculino, por excelência. Talvez, por isso, o efeito

<sup>49</sup>Com exceção do período de reclusão e do nome da empregada de Júlia, as informações utilizadas são essencialmente as mesmas.

<sup>50</sup>Em uma nota paratextual que acompanha o romance de Roberto Gomes, Marisa Lajolo (2008) esclarece que, em *Júlia*, é possível ler duas histórias paralelamente. A primeira diz respeito aos encontros e desencontros amorosos da protagonista Júlia da Costa. A segunda concerne ao que a estudiosa chama de “um capítulo pouco conhecido da História do Brasil: República, Abolição da escravatura, guerra do Paraguai, questões de imigração [...]” (s.p.).

que se cria é de certo distanciamento entre a voz que narra, os eventos relatados e a protagonista, estratégia diametralmente oposta à utilizada na tessitura do conto “Sonhadora”.

Outra preocupação de Roberto Gomes é a de apresentar uma imagem global da trajetória de Júlia da Costa e do que a rodeia, o que implica operar com um longo período de tempo. Os vinte e cinco capítulos relatam desde a saída de Júlia e de sua mãe de Paranaguá até o momento em que um jornalista adentra o casarão para escrever um artigo póstumo em homenagem à poetisa. O discreto e eficiente narrador, no entanto, prefere não narrar a morte da personagem, furtando ao/à leitor/a a oportunidade de adentrar “no espaço íntimo dos últimos instantes” (p. 13), nos termos de Marie de Hennezel e de Jean-Yves Leloup (1999). Nas últimas páginas do romance, surpreendentemente, a empregada Tereza revela que a protagonista morreu, após ter ficado onze anos trancada no primeiro andar do casarão onde viveu com o Comendador. Também, na última parte da narrativa, a empregada faz uma breve menção aos desenhos de Júlia, confeccionados no período de reclusão voluntária da artista:

Ao longo da parede acumulavam-se rabiscos, papéis coloridos, objetos. [...] Um desenho ladeado por pequenas cruces sugeria uma espécie de barco minúsculo sobre um fundo verde escuro. Ao lado, os fios de lã se emaranhavam a pedaços de rede de pesca, dos quais pendiam um lápis, duas facas de cozinha, diversos grampos de cabelo, um dedal (p. 315).

Em “Sonhadora”, diferente do que ocorre em *Júlia*, as experiências ligadas à arte e à morte — o *leitmotiv* que se faz recorrente em *Vésperas* — são minuciosamente re/criadas. Enquanto Gomes faz breve menção aos últimos gestos de Júlia da Costa, Adriana Lunardi tece seu discurso a partir da questão da morte (p. 51), que, segundo Lúcia Castello Branco (1991), pontua, com frequência, a escrita de autoria feminina. Ao contrário de Roberto Gomes, Adriana Lunardi busca também re/criar imagens relacionadas às condições e à experiência diferenciada da mulher-artista, esteja ela em seu momento de morte ou mesmo no momento da criação estética. Para a autora de *Vésperas*, “Sonhadora” e os demais contos apresentam um motivo singular, além de tratar tematicamente da arte e de mulheres-artistas que, em seus últimos momentos, estão a criar. Em entrevista a Marco Vasques (2004), ela revela que desejava

[...] escrever um livro que se bastasse como acontecimento. Daqueles que o leitor nem sabe quem escreveu. Me diverti bem mais, ousando tecnicamente, brincando com realidade e ficção, trocando o sinal delas, construindo miragens. O motivo de *Vésperas* é um só, em todos os contos. A morte – tema aparente – é um assunto que justifica por si só, a tendência de evocar no leitor uma grande reação (p. 25).

Em “Sonhadora”, especialmente, a encenação do momento da morte de Júlia da Costa, movimento esse que tangencia ficção e não-ficção em um mesmo discurso, amplia sobremaneira as fronteiras das narrativas de artista, aproximando intimamente o *Künstlerroman* da chamada biografia ficcional. Nesse sentido, Adriana Lunardi também cria uma relação singular entre os contos de *Vésperas* e o relato de “Uma biografia para Barbie”, em que se discute originalmente a relação entre gêneros. De um outro ponto de vista, sem desconsiderar evidentemente as particularidades características que aproximam entre si os retratos de mulheres-artistas lunardianos, a imagem da personagem Júlia lembra a atriz de “Uma biografia para Barbie”, sobretudo, pela necessidade de descortinar momentos significativos de sua vida através da arte. A artista de “Sonhadora” também evoca a personagem de “Ginny”, dada a diferença essencial que se estabelece entre artista e sociedade, e ainda as personagens de “Flapper” e “Clarice”, em que se observa a implicação do conceito de perenidade do ser artista e da obra de arte.

#### 4- VIRGINIA WOOLF: O RIO DAS HORAS

No primeiro conto de *Vésperas*, a exemplo do que ocorre em “Sonhadora”, Adriana Lunardi procura narrar como teriam sido as últimas horas de Virginia Woolf (1882-1941)<sup>51</sup>, com base em discursos precedentes e em um conjunto de biografemas selecionados a partir do que Lélia de Almeida (2004) entende por uma necessidade de estabelecer relações de identidade com a experiência do/a outro/a. Em especial, a trama intertextual e polifônica de “Ginny”, o relato que tem por título o apelido de infância da escritora inglesa – segundo nota apresentada em apêndice sob o título de “Sobre as personagens” –, se constitui a partir de referências pouco precisas que convidam o/a leitor/a a também re/construir ficcionalmente o momento da morte de uma das cinco autoras mais caras a Adriana Lunardi<sup>52</sup>.

De acordo com Lunardi, na entrevista concedida a Marco Vasques (2004), o conhecimento prévio do/a leitor/a acerca de Virginia Woolf e, por extensão, de sua obra é fundamental no sentido de des/velar as “[...] muitas camadas de leitura” (p. 22) que o livro *Vésperas* apresenta. Mesmo porque, segundo ela,

Há certos momentos, técnicas de desconstrução de personagem, informações objetivas, fatos, remissão à obra e vida das autoras, e recriação do ambiente em que viviam. Tive o cuidado, entretanto de não escrever um livro para iniciados. *Vésperas* tem muitas camadas de leitura, e, obviamente, quanto mais o leitor conhecer da autora e de sua obra, mais irá usufruir da arqueologia da história (p. 22, grifo acrescentado).

---

<sup>51</sup> De acordo com Quentin Bell (1988), Adeline Virginia Stephens nasceu no dia 25 de janeiro do ano de 1882, em Hyde Park Gate, Inglaterra. Antes mesmo de se tornar a Sra. Woolf, Virginia já se aventurava pelo mundo da ficção que, de acordo com Bell, está intrinsecamente relacionado às recordações mais remotas da escritora inglesa. Para ele, de modo especial, “St. Ives forneceu um tesouro de memórias ao qual Virginia recorreu muitas vezes; não encontramos isso apenas em *To the lighthouse*, mas em *Jacob’s room* e, penso eu, em *The waves*” (p. 60). Outro episódio marcante em sua trajetória é o casamento com Leonard Woolf, em 10 de agosto de 1912. Em sua biografia, Quentin Bell também se reporta a morte de Thoby Stephens, a relação afetuosa com a irmã Vanessa Bell, a fundação da gráfica Hogarth Press, a amizade com Vita Sackville-West, o processo de composição de suas obras, as crises nervosas e as inúmeras tentativas de suicídio enquanto acontecimentos marcantes para Virginia. De acordo com ele, Virginia Woolf morreu no dia 28 de março de 1941, deixando vasta obra publicada.

<sup>52</sup> Na entrevista que compõe o volume *Diálogos com a literatura brasileira* (2004), Adriana Lunardi refere-se a cinco autoras que lhe são muito caras, entre elas, cita explicitamente o nome de Virginia Woolf e de Katherine Mansfield.

A alusão ao fato de que ao/à leitor/a cooperativo/a é possível desempenhar a função quase de um/a arqueólogo/a das histórias contadas, buscando re/criar certas situações e experiências somente implicadas ou sugeridas no tecido do texto, revela a natureza um tanto quanto singular das construções ficcionais de *Vésperas*. Por outro lado, também reforça a necessidade de reconhecer as relações intertextuais que se estabelecem, os ecos que se projetam na ficção lunardiana. Lugar de entrecruzamento de muitas vozes dissonantes, “Ginny” evoca discursos como os de Quentin Bell (1988) ou mesmo de Michael Cunningham (1999) que, no prólogo do romance *As horas*, também procura narrar o suicídio de Virginia Woolf, no rio Ouse.

O retrato de Virginia Woolf solicita, nesses termos, desde as primeiras linhas, a participação ativa do/a leitor/a que, a partir de um conhecimento previamente constituído a respeito da autora inglesa e de sua ficção, desvenda o universo de uma mulher-artista que, em seus últimos gestos, está a criar. A exemplo de Júlia da Costa, Zelda Fitzgerald e de demais artistas retratadas em *Vésperas* e mesmo em outros escritos lunardianos, a personagem de “Ginny” dedica seus últimos momentos à criação estética, à escritura cuidadosa de bilhetes ou, melhor dizendo, de cartas de despedida endereçadas a Leonard e a Vanessa.

Ela repassa pela última vez o traçado irregular de sua caligrafia, certificando-se de não haver cometido nenhum erro gramatical. Em seguida, dobra – primeiro na vertical, depois na horizontal – as páginas que acabara de assinar com o clássico V que usa para os íntimos. Com firmeza, faz o polegar deslizar sobre os vincos, pressionando-os suavemente para reduzir o volume do papel a ser envelopado. Executa a tarefa com destreza necessária de um origami e o culto da grande missivista que sempre fora. Por último, aproxima a cera do lacre na chama de uma vela e carimba com o sino o inconfundível VW que identifica o remetente (p. 11).

A escritura, processo comumente ficcionalizado em *Künstlerromane* protagonizados por mulheres escritoras, implica um exercício altamente expressivo e complexo, única maneira encontrada pela artista de “anunciar sua despedida” (p. 12). Apesar das dificuldades que enfrenta para tecer seu último discurso – “Tivera de fugir ao labirinto de vozes em que está encarcerada, fazer rascunhos e tentativas erráticas, e ser muito rápida quando conseguiu” (p. 12), o instante iluminado da escritura das cartas “[...] àqueles que ama” (p. 12), parece configurar uma tentativa de “estreitamento (ou rompimento) de vínculos” (p. 19) afetivos, conforme refere Ângela de Castro Gomes (2004). Por outro lado, segundo Geneviève Bollème (1988), “nunca se escreve senão para viver, a fim de fazer frente a uma situação, para explicar, justificar-se, informar, dirigir-se a, apelar, queixar-se, sofrer menos, fazer-se, [...]” (p. 201).

Em “Ginny”, relato mediado por uma voz não-marcada ou implícita, o ato de criação das cartas parece ser motivado por uma necessidade intrínseca à condição de ser artista, na medida em que Virginia busca “permanecer” através de seus escritos, assim como também o pretende Júlia, de “Sonhadora” ou mesmo Zelda, de “Flapper”. Esse movimento que, de certa forma, corporifica o conceito cortaziano de eternidade estética e afirma o desejo de *après-coup* que habita todo/a o/a artista – também recorrente em “Uma biografia para Barbie” e nas narrativas de *Vésperas* – tem sua gênese no trabalho minucioso com a linguagem, incluindo de maneira fundamental a escolha de cada signo e de cada palavra para “[...] dar ao texto o tom justo que o assunto merece” (p. 12). Nesse sentido, sobressai a importância da criação artística e, sobretudo, da escritura que, para Virginia, constitui ainda uma forma bastante adequada de se despedir e de “poupar incertezas e ansiedades” (p.12) às pessoas que mais ama. Trata-se, portanto, de um discurso que se compõe, conforme sinaliza Bolléme, no sentido de justificar ou mesmo de explicar uma situação que se constitui ou que está se desenhando.

Antes de se afogar no rio Ouse (Rodmell - Inglaterra), confirma Quentin Bell (1988), Virginia escreveu uma carta para a irmã Vanessa Bell e outra para o marido Leonard Woolf, em que buscava explicar o porquê de seu suicídio, mencionando o fato de que continuava ouvindo vozes e que acreditava também “que nunca mais ficaria boa” (p. 526). As cartas envelopadas e cuidadosamente endereçadas à irmã Vanessa e ao marido foram deixadas na lareira da sala de estar e, por volta das 11h30min da manhã do dia vinte oito de março de 1941, Virginia Woolf “[...] esgueirou-se para fora, levando sua bengala de passeio; e atravessou os prados até o rio” (p. 526). Ainda de acordo com Bell, sobrinho e biógrafo da artista inglesa, ela deixou a bengala na margem e esforçou-se para por uma grande pedra no bolso do casaco. Depois da pequena empreitada, encaminhou-se para a morte, “a única experiência, dissera [Virginia] um dia à Vita, que nunca descreverei” (p 526).

Na versão ficcional e alternativa de *Vésperas*, a encenação dos últimos momentos de Virginia Woolf vai se desenhando a partir de biografemas mencionados no discurso de Quentin Bell e mesmo no romance de Michael Cunningham: o episódio das cartas, a referência às vozes que Virginia ouvia constantemente, a marcha até a margem do Ouse, a necessidade de utilizar bengala, a procura por uma pedra e a entrada definitiva no rio. Em “Ginny”, tudo forma um rendilhado delicado e repleto de significações tecido livremente e de maneira imaginativa por Adriana Lunardi que, a partir de certos traços biográficos, compõe uma imagem compósita de Virginia Woolf, uma artista que vivencia intimamente o drama da velhice, da depressão, do suicídio e da morte.

A referência que a personagem faz, no momento da escritura das cartas à Vanessa e a Leonard, em relação a sua arte caracterizada enquanto o “único jeito que ela havia encontrado para suportar a vida” (p. 12), sugere ainda a exacerbação de um sentimento de inadequação e não-pertencimento, também evidenciado pela atriz de “Uma biografia para Barbie”, pela pintora de “Sonhadora” e pela dançarina de “Flapper” no que diz respeito ao mundo prático, ordenado e lógico. Assim como outras mulheres-artistas ficcionalizadas em *Vésperas*, Virginia busca se abrigar na arte, empreendendo o movimento que conduz de uma vida ativa a uma vida estético-contemplativa. Para ela, no entanto, as incursões pelo universo ficcional, a partir das quais o/a artista busca, de um modo geral, fundar mundos alternativos, configuram um refúgio provisório e bastante vulnerável. Em “Ginny”, mais uma vez, a arte se apresenta como espaço alternativo à vida, também buscado na morte, através do suicídio.

Segundo Bell, uma das maiores dificuldades em conviver com a Sra. Woolf se relacionava justamente ao fato de ela ter se refugiado em um mundo só seu, distanciando-se quase que completamente da “realidade” circundante – “[...] sua imaginação tinha acelerado – sem freios, avançava numa torrente rápida, afastando-a da realidade” (p. 190). Na perspectiva de Quentin Bell, os impasses no convívio e a conseqüente solidão de Virginia se devem, em certa medida, às diferenças existentes entre ela e seus contemporâneos. No conto, apesar de não referir, a artista faz menção à existência de um espaço destinado exclusivamente à sua arte e alude à importância de ter sido, ao longo de muitos anos, contemplada com o mais absoluto silêncio:

Enquanto espera aquela mancha mole e avermelhada secar, seu olhar acariciante detém-se em cada um dos objetos sobre a mesa, agradecendo o silêncio com que a haviam contemplado trabalhar nesses anos todos. A bola de cristal sobre as folhas de papel, as folhas mesmas, compradas durante vinte anos na mesma papelaria da Charing Cross, o tinteiro e a caneta, presentes de Vanessa, a quem deverá ser entregue um dos envelopes recém-sobrescritos (p. 11-2).

A exemplo da artista de “Sonhadora”, Virginia evidencia a necessidade de ter ou mesmo de criar um espaço de trabalho próprio que, nesse caso, funciona como o espaço da arte e da escritura, além de assinalar a renovada significação do silêncio no contexto de sua prática criativa. Particularmente, essa concepção vem atrelada à ideia de solidão e isolamento, bastante recorrente, sobretudo, no que diz respeito à tematização da experiência diferenciada da mulher-artista. De acordo com Eliane Campello (2003), o isolamento da arte e da artista não implica necessariamente uma rejeição da vida pela arte, movimento esse que, em “Ginny” e também em “Sonhadora”, se esboça deliberadamente.

Em “Ginny”, através de uma representação ficcional altamente expressiva, o desejo de Virginia no sentido de se alijar do convívio social, incluindo evidentemente o rompimento definitivo dos laços familiares e afetivos mais estreitos, vai se desenhando até o ponto de saturação que se caracteriza pela experiência de morte. A postura diferenciada da artista diante da vida e daqueles que ama, a primazia ou mesmo a exaltação da arte sobre a vida, o reconhecimento inequívoco da distância quase intransponível entre a mulher-artista investida de poder e de talento e seus próximos e contemporâneos culmina, nesse caso, com o vivenciar de um momento essencialmente trágico.

A trajetória da artista em busca de um espaço alternativo à vida implica, em certa medida, na precipitação para a morte. No conto, esse movimento repleto de significado em direção à morte resulta em uma espécie de ritual de despedida, marcado pela escritura das cartas e, sobretudo, pela caminhada até o rio Ouse. Na cadência compassada e ininterrupta do pêndulo do relógio, “[...] que empurra as horas para a segunda parte do dia, cada vez mais longa com a vizinhança da primavera” (p. 13), Virginia enceta uma marcha forte e decidida que, diferente do comum dos seus passeios, tem seu ritmo próprio e característico, assinalado por passadas curtas e rápidas. Sua jornada em direção à morte se inicia efetivamente no momento em que escreve as cartas de despedida e escolhe uma roupa apropriada às circunstâncias que vão se desenhando:

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

Segundo o depoimento de Leonard a Quentin Bell, Virginia Woolf já havia feito outra tentativa para se afogar e, decidida a não falhar novamente, planejou o caminho a seguir até chegar ao rio Ouse, na manhã do dia 28 de março de 1941. Na ficção lunardiana, a escolha dos sapatos sem saltos, do casaco com bolsos fundos e da bengala de bronze, além de indicar a recorrência de pequenos traços biográficos ou biografemas selecionados provavelmente da narração idealizada por Bell, sugere que cada passo que a artista dá em direção à morte é minuciosa e estrategicamente traçado. Nesse contexto, a busca por uma pedra “que vira na semana anterior à beira do Ouse” (p. 13), é de fundamental importância, pois parece ser, na perspectiva da personagem, “uma declaração de perseverança, de firmeza [...]” (p. 13-4). Com a mesma disciplina e determinação dedicada à escrita de seus “[...] contos, [d]os romances,

[d]as cartas” (p. 19), Virginia inicia um ritual bastante particular em busca de remover e colocar no bolso do casaco a pedra escolhida.

A busca por essa pedra parece simbolizar ainda a busca pela liberdade, entendida enquanto necessidade inerente ao ser e, sobretudo, ao ser artista. De acordo com os apontamentos de Jean Chevalier (2005), o tipo de pedra escolhida por Virginia – “É grande, a pedra; a maior que podia carregar. Suas arestas, bastante regulares, foram limadas por anos de intempérie e esquecimento” (p. 13) – traduz, em certa medida, as contradições existentes entre o desejo de liberdade e o seu avesso. Apesar da evidente polarização simplificadora liberdade-servidão que estabelece, Chevalier sublinha também a existência de uma relação bastante estreita entre o ser e a pedra. Em “Ginny”, a própria Virginia parece reconhecer essa afinidade que se estabelece, aludindo à questão das intempéries e esquecimento.

Outro momento fundamental na trajetória até a morte é a entrada no rio Ouse, cujo simbolismo está associado ao fluir de suas águas que, por sua vez, representa metaforicamente a corrente da renovação e da morte. Segundo Jean Chevalier, “O rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão dos desejos, sentimentos e intenções e a variedade de seus desvios” (p. 781). Nesses termos, a necessidade de avançar em “linha reta até o leito do rio” (p. 14), apesar das inúmeras dificuldades que se esboçam, sugere a necessidade incondicional da artista de “Ginny” de experimentar o processo de morte e de posterior renascimento, também experimentado em “Sonhadora”, em “Flapper” e mesmo em “Clarice”. Diferente, no entanto, da pintora Júlia e da dançarina Zelda, Virginia precipita a vivência do momento de destruição do *eu*, manifestando o que Roosevelt Cassorla (2005) identifica como evidente exacerbação dos impulsos ou pulsões de morte (p. 14).

No momento em que busca apenas “[...] manter a coluna ereta e garantir, assim, a dignidade de não falhar naquele seu último ato de vida” (p. 14), a entrada no rio se mostra bastante difícil para a artista, que enfrenta o susto de uma queda inesperada. Nas águas pardacentas e escuras do rio Ouse, o corpo inteiro de Virginia é sugado “com a violência das leis da física” (p. 15) e,

ela cai, sustentada apenas pelos joelhos e pelos pulsos, na mais humilhantes das posições.

A queda é um susto. Em tudo que havia previsto de impedimentos e empecilhos, Virginia jamais consideraria a traição do próprio corpo. Ao redor dela, a água escurece, tingida pela lama que revolve nas entranhas do rio. Cascalhos de seixos se encravam em seus joelhos, lanhando a pele debaixo da meia de lã, feita em farrapos. No entanto, Virginia não sente dor. Está anestesiada pelo frio, subjugada pelo fracasso (p. 15).

Apesar de permanecer, por alguns instantes, “de joelhos, a pedra aninhada no ventre, sem ter a quem pedir perdão” (p. 15), a artista não desiste de seus intentos, erguendo-se, desta vez, sem a ajuda de sua bengala. Ao perceber que está em condições de seguir adiante, recomeça a caminhada até as entranhas do rio, rumando para um mundo essencialmente desconhecido, inconstante e indefinido. Nessa caminhada até o leito do Ouse, Virginia relembra seu percurso vivencial ou partes dele e, sobretudo, sua experiência de mulher que escreve/escrevia livros. Lembra que suas histórias, fugindo ao invólucro frágil da imaginação, passaram a se instalar em todo o seu corpo e, sobretudo, no lóbulo das orelhas, sob a forma de um tropel desafinado de vozes:

Poucas vezes nos livros teve a mesma certeza. Havia sempre uma história a ser escrita e muitas abortadas. Eram tantas, que já tinham fugido ao invólucro frágil de sua imaginação para instalar-se no corpo inteiro, especialmente junto aos brincos, no lóbulo das orelhas, em um tropel de vozes que não deixava concentrar-se em mais nada. Nem toda a disciplina do mundo seria suficiente para fazê-las calar. Virginia tentou comprimidos e doutores tantas vezes quanto seus anos de vida, seis décadas quase completas (p. 16).

As dificuldades encontradas por Virginia em sua caminhada até a morte parecem ser as mesmas encontradas nos momentos dedicados à escritura, espaço em que se inscreve no que Virginia identifica como um tropel de vozes desafinado e dissonante. A aguda percepção que a artista evidencia em relação ao ofício de criar e de produzir arte sugere ainda que o movimento da escritura é invariavelmente mediado pelos gestos do corpo, não só no que diz respeito à mão que desenha os signos no papel. Para Virginia, que busca aglutinar seu mundo de lembranças às experiências vivenciadas no presente, a arte a que se dedicou nas “seis décadas quase completas” de sua conturbada existência é uma arte que se escreve com o corpo inteiro, que trabalha constantemente sob o apelo dos signos e das múltiplas vozes e linguagens que o atravessam.

Nesse contexto em que o corpo feminino assume, mais uma vez, certo protagonismo enquanto espaço de inscrição e de re/a/presentação artística, a exemplo do que ocorre com Júlia de “Sonhadora”, com Zelda de “Flapper” e, sobretudo, com Ana Bárbara/Barbie de “Uma biografia para Barbie”, a singular relação corpo/arte que se estabelece sugere uma necessidade intrínseca ao exercício criativo engendrado pela mulher-artista, que busca nova e renovada linguagem para se expressar. Além de acentuar o envolvimento absoluto de Virginia com sua arte, assinalando ainda que essa relação beira o patológico, a imagem que se esboça indica uma dissonância entre a impertinente expressão artística da mulher, que escreve com o

corpo inteiro, e a frase regulada, repressiva e disciplinadora do discurso falocêntrico dominante. No caso de Virginia, assim como ocorre com outras mulheres-artistas ficcionalizadas em *Vésperas* ou mesmo em outras narrativas lunardianas, o espaço da escritura é, antes de tudo, um espaço de im/pertinência e de liberação “de esquemas predeterminados, coercivos e repressores, próprios do corpo liberado” (p. 179), conforme precisa a estudiosa Elódia Xavier (2007).

Diferente, no entanto, do que se vislumbra no que diz respeito às outras narrativas lunardianas, a relação que se estabelece entre a artista e a arte que pratica implica a existência de um corpo transtornado, enredado na trama das histórias que haviam para ser escritas e de muitas outras abortadas. Em consequência, Virginia opta pelo suicídio, dada a impossibilidade de expressar e de se expressar plenamente através de arte. Na ficcional versão de Adriana Lunardi, os motivos que levam a escritora ao suicídio parecem estar relacionados ao reconhecimento de que seu corpo havia se fechado para a arte, movimento esse sugerido metaforicamente na imagem de Virginia encarcerada em um labirinto de vozes.

Também na carta endereçada a Leonard Woolf, apresentada por Quentin Bell (1988) nas últimas páginas da biografia, Virginia Woolf mostra-se preocupada em esclarecer que sua opção pela morte se devia ao fato de que, para ela, o exercício da escrita se fazia cada vez mais complexo e impraticável. Em seu discurso último e derradeiro, redigido no estúdio situado nos jardins de sua casa em Rodmell, explica que continuava a ouvir vozes e que não conseguia mais se concentrar em suas leituras e tão pouco conseguia escrever adequadamente. Nas palavras da escritora inglesa:

Querido,  
Tenho certeza de que estou enlouquecendo de novo. Sinto que não podemos passar por outra daquelas terríveis fases. E desta vez não ficarei curada. *Começo a ouvir vozes, e não posso mais me concentrar.* Assim, estou fazendo o que me parece melhor. [...] Não consigo mais lutar. Sei que estou estragando a sua vida e que sem mim você poderá trabalhar. E você vai, eu sei. *Está vendo, nem consigo mais escrever adequadamente. Não consigo ler.* [...] Não creio que duas pessoas tenham sido mais felizes do que nós fomos (p. 526, grifos acrescentados).

Ainda em *Diário íntimo III* (1932-1941), sobretudo nas reflexões datadas do primeiro trimestre de 1941, ano em que se encerra sua brilhante trajetória, Virginia Woolf (1994) confia o esforço que despendia na tentativa de desfrutar dos prazeres da escritura, mas suas anotações “[...] se fueron volviendo más lacônicas, menos fluidas, y menos frecuentes”

(p. 303)<sup>53</sup>, afirma a editora Anne Olivier Bell. Os apontamentos do dia vinte e seis de janeiro do mesmo ano são significativos nesse sentido, na medida em evidenciam a busca de Virginia em travar o que chama de “uma batalla contra la depresión” (p. 309)<sup>54</sup>. Para ela, apesar de não reconhecer os motivos de sua condição peculiar – “¿Por qué estaba deprimida? No consigo recordalo” (p. 308)<sup>55</sup> –, a necessidade de retomar sua trajetória enquanto escritora de ficção é imperativa, tanto que projeta escrever um livro de memórias.

Em “Ginny”, contrariamente, Virginia é surpreendida no momento em que todas as possibilidades já se esgotaram e o suicídio parece ser a única opção para a artista que fez de sua escrita um refúgio mesmo que provisório “encontrado para suportar a vida” (p.12). Em consequência, a morte desejada e provocada representa a procura ostensiva e deliberada por outra existência. Esse movimento de busca empreendido pela mulher-artista, de acordo com Eliane Campello (2007), não significa que ela ocupa a posição de vencida, “[...] ou o abandono da vida, da luta, escapismo e passividade” (p. 7). Ao contrário, diz a crítica, o suicídio remete, muitas vezes, a uma tomada de decisão e ao pleno domínio do corpo.

A concepção apresentada por Campello, mesmo que associada ao ato suicida, dialoga ainda com a proposta de Jean Chevalier em relação à morte que, apreendida em seu sentido iniciático, sugere um movimento de renovação e de re/nascimento. Ostensivamente, a alusão ao fato de que Virginia participa de uma espécie de cerimônia pagã de batismo, referindo-se a entrada da artista nas águas turvas do rio Ouse, é significativa nesse contexto. De acordo com a voz que narra a trajetória rumo à profundidade das águas, ela

puxa os bolsos do casaco e abraça a pedra, de modo a oferecer maior sustentação ao peso que lhe arde nos ombros. Carrega-a praticamente no colo, de longe parecendo uma mãe e seu recém-nascido em uma cerimônia pagã de batismo (p. 16-7).

Conforme refere Jean Chevalier, o ritual de batismo por imersão é um símbolo de purificação e de renovação, associado aos ritos de passagem em especial aos de morte e de nascimento. Nesse contexto, a água desempenha papel complementar ao do fogo nos rituais de regeneração, na medida em que indica não só purificação do ser através das águas como também o seu retorno às fontes de origem da vida. Também, para Mircea Eliade (1991), os rituais de batismo, em que estão incluídos os gestos de imersão e emersão nas águas, supõem sempre uma ideia de regeneração. Sendo assim, elucida o teórico, o contato com a água implica tanto uma experiência de morte quanto de renascimento:

<sup>53</sup> Tradução livre: “foram se tornando mais lacônicas, menos fluídas, e menos frequentes”.

<sup>54</sup> Tradução livre: “uma batalha contra a depressão”.

<sup>55</sup> Tradução livre: “Por que estava deprimida? Não consigo recordar”.

de um lado, porque a dissolução é seguida de um novo nascimento; de outro, porque a emersão fertiliza e multiplica o potencial de vida. À cosmogonia aquática correspondem – no nível antropológico – as hilenias, as crenças segundo as quais o gênero humano nasceu das águas. [...]

A imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo (p. 152).

A imersão nas águas purificadoras equivale simbolicamente à morte que, de um modo geral, dá origem a um novo e regenerado ser. Nesse sentido, Gilbert Durand (2002) reconhece, assim como Jean Chevalier (2005) e Mircea Eliade (1991), que a água enquanto um dos arquétipos, em que se condensam as intenções purificadoras, também vislumbradas nos ritos realizados através/em torno do fogo, é um elemento comumente utilizado em batismos. Para ele, esses gestos simbólicos de purificação pela água e pelo fogo subsumem obrigatoriamente uma “metafísica do puro”, mesmo que de modos diversos. No caso da água, em que o frescor parece reforçar e equivale sensorialmente a sua pureza, afirma o teórico:

Esse frescor funciona em oposição com a tepidez cotidiana. A queimadura do fogo também é purificadora, pois o que se exige da purificação é que, pelos seus excessos, rompa com a tepidez carnal do mesmo modo que a penumbra da confusão mental (p. 173).

Por outro lado, Durand também aponta o aspecto tenebroso da água que se transfigura em epifania da desgraça do tempo, constituindo-se enquanto “clepsidra definitiva”. Nesse sentido, diz o teórico, o simbolismo da água – elemento mineral que se anima com mais facilidade – engendra uma espécie de intuição da liquefação temporal, tão presente nos escritos lunardianos e, sobretudo, nas narrativas de *Vésperas*. Além disso, lembra Gilbert Durand, as águas estão ligadas ao riquíssimo simbolismo da lua<sup>56</sup>, que surge como a grande epifania dramática do tempo, na medida em que é um astro que cresce, decresce e desaparece. A exemplo desse astro que parece submetido à temporalidade e à morte – “[...] é graças à lua e às lunações que se mede o tempo” (p. 102) – as águas também surgem enquanto um símbolo da consciência da passagem do tempo.

Em “Ginny”, percorrer o caminho das águas implica não só vivenciar uma experiência de morte, que invariavelmente remete à questão da liquefação do tempo, mas também de re/nascimento, já que o simbolismo da água está muito ligado aos rituais de regeneração. A imagem final em que Virginia “[...] nada, despreocupada como um peixe. Suas braçadas largas ceifam camadas e camadas de água, até alcançar a correnteza do rio, onde a pedra no

<sup>56</sup> De acordo com Gilbert Durand, a água se associa à lua, por um lado, porque as águas estão submetidas ao fluxo lunar e, por outro, porque sendo germinadoras ligam-se ao grande simbolismo da lua.

bolso não faz a menor diferença” (p. 19) é altamente representativa nesse sentido, na medida em que parece sugerir o que Jean Chevalier chama de “eternidade”, concebida sob o aspecto de um eterno e sempre renovado retorno, nesse caso, da mulher-artista. Na narrativa lunardiana, diferente do que Gilbert Durand aponta, comparando o interior do mar ou mesmo de um rio a um abismo por excelência, onde numerosos heróis acabam seus dias por afogamento, o percurso das águas empreendido por Virginia parece não ter um fim em si mesmo, evocando uma concepção que associa a experiência de morte a um movimento muito particular de transcendência e de re/nascimento.

Também no prólogo de *As horas*, em que Michael Cunningham (1999) encena o suicídio da escritora inglesa homenageada explicitamente ao longo de todo o romance, a imagem de Virginia Woolf em meio às águas do rio Ouse sugere que, de alguma forma, a mulher-artista continua existindo, seja através de suas produções ficcionais ou nas páginas de narrativas como *As horas* ou mesmo *Vésperas*. No prólogo criado por Cunningham, tal como ocorre com a protagonista de “Ginny”, a encenação dos últimos momentos e da morte de Virginia privilegia também a imagem da mulher-artista enquanto ser essencialmente diferenciado capaz de re/nascer, em um contexto timbrado pela vivência de uma experiência ecumênica com a natureza e as águas que a atravessam – “Rápida, a corrente a leva. Ela parece estar voando, uma figura fantástica, os cabelos soltos, a aba do casaco enfunada atrás. Flutua, pesada, por entre hastes de luz marrom, granular” (p. 12). Já deitada sob o leito do rio Ouse, em *As horas* (1999), Virginia ainda busca contemplar o universo de que antes era parte integrante, mas com o qual nunca havia se adaptado plenamente, vislumbrando, ao longe, a silhueta de um menino e de sua mãe:

Eis-los então, num dia no começo da Segunda Guerra Mundial: o menino e sua mãe sobre a ponte, o pauzinho flutuando pela superfície da água e o corpo no fundo do rio, como se Virginia estivesse sonhando com a superfície, o pauzinho, o menino, a mãe, o céu e as gralhas.

[...] Tudo isso entra na ponte, ressoa através de suas madeiras e pedras e entra no corpo de Virginia. Seu rosto comprido de lado contra o pilar, absorve tudo: o caminhão e os soldados, a mãe e o filho (p. 13).

Em *As horas*, essa experiência de autêntica abertura universal que a morte de Virginia implica parece contrastar com a sensação de inadequação vivenciada pela mulher-artista em relação o mundo ordinário e banal que habita. Tanto no romance de Michael Cunningham como no sugestivo universo ficcional fundado pela palavra de Adriana Lunardi, a precipitação para a morte parece, ao menos em parte, motivada por essa sensação de desajuste, que inclui uma exacerbada dificuldade ou mesmo angústia de compreender/lidar com a passagem

inexorável do tempo. Em ambos os casos, essa percepção aguçada, sobretudo pela passagem do tempo que se submete constantemente a uma cronologia esvaziada de sentido, conduz à viragem para o tempo da memória e das lembranças mais remotas.

Na “romaria claudicante” (p. 17) que empreende, em “Ginny”, o momento em que Virginia é novamente surpreendida por uma queda imprevista ocasionada pelo “declive acentuado do terreno” (p. 17) marca deliberadamente esse movimento de viragem para memória. Além disso, lembra Gilbert Durand (2002), uma das grandes epifanias imaginárias da angústia humana diante da temporalidade parece residir nas imagens de queda. Para ele, a queda está muito ligada ao tempo da memória – “A queda estaria assim do lado do tempo vivido” (p. 112). No relato lunariano, o tombo e a conseqüente proximidade com chão enlameado suscitam o mesmo gosto amargo da desolação presente na memória da artista que, imediatamente, lembra:

[...] a cadeira para sempre vazia do irmão, ou os dedos de Leonard, sujos de tinta, desistindo de prender a mecha de cabelo que lhe atrapalhava a visão, e ainda as curvas de Londres, que em breve amanheceriam bombardeadas. Nenhum outro sentido como o do paladar era mais difícil de ser controlado. Através dele, cultivava uma espécie de ancestral conhecimento, registrando a memória das coisas. Do leite morno, do beijo de Vita, das palavras e da ausência de palavras, esse gosto cada dia mais presente (p. 18).

A exemplo do que ocorre com a pintora Júlia, de “Sonhadora”, diante de seus quadros em que se inscrevem os signos forjados na/pela memória de uma desilusão amorosa e de uma existência dedicada exclusivamente à arte, a queda inesperada de Virginia é suficiente para que muitas lembranças do passado sejam reavivadas. O apelo sinestésico produzido pelo amargo gosto da desolação suscita “a memória das coisas” (p. 18), a partir da qual a personagem recupera restos de sua biografia familiar, de sua trajetória artística e ainda de um período nebuloso e conturbado da cidade de Londres. Mesmo porque, conforme sugere Henri Bergson (2006), “[...] é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida” (p. 93). De modo análogo, Ecléa Bosi (1983) reconhece a relação paradoxal que se estabelece entre tempo passado e tempo presente, sublinhando que as lembranças são refeitas/reinventadas pelos valores do presente e a partir de possíveis laços afetivos que se criam entre o sujeito que recorda e o/s episódio/s recordado/s.

Em “Ginny”, conforme também ocorre em “Sonhadora” e ainda no romance woolfiano publicado sob o título *To The Lighthouse* e traduzido como *Passeio ao farol* (1987), a complexa relação que se estabelece entre o decorrer das horas cronologicamente

marcadas e os ecos do passado, que se corporificam através da memória da artista, ressignificam as experiências vivenciadas no momento presente. No conto de Lunardi, a morte da escritora inglesa, o sugestivo jogo que se constitui entre passado e presente ainda evidencia, além da recorrência de determinados recursos estilísticos utilizados originalmente por Virginia Woolf em suas ficções, a existência de alguns traços biográficos ou biografemas. A forma eleita para contar a história de Virginia Woolf, incluindo evidentemente a utilização da memória enquanto expediente narrativo, sugere ao/à leitor/a atento/a um tênue e complexo diálogo intertextual entre “Ginny” e outros textos ficcionais e/ou não-ficcionais.

De acordo com Anelize Franco (2006), em “Às vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi”, publicado na revista *Temas e matizes*, Adriana Lunardi se utiliza, sobretudo em “Ginny”, de recursos ou procedimentos narrativos muito utilizados por Virginia Woolf em suas narrativas. Para Franco:

Em relação à temporalidade, percebe-se a influência das escritoras Virginia Woolf e Clarice Lispector, em especial na utilização do fluxo de consciência. Mesmo que em menor grau do que em uma estrutura romanesca, esse fluxo é compreendido nas divagações das personagens, em que o tempo psicológico flui tornando as personagens únicas e restritas à sua existência (p. 102).

O relato de *Vésperas*, entrelaçado sobre os fios de uma envolvente trama intertextual, re/cria uma história possível da escritora inglesa, a partir de um jogo de tensão que se estabelece em relação a outras narrativas assumidamente ficcionais e, sobretudo, no que diz respeito a outras obras de natureza biográfica. Nesse contexto específico, Adriana Lunardi constrói sua versão biográfica imaginária e ficcional do momento da morte da artista, em um movimento característico que vai se desenhando de um discurso a outro, de uma ficção a outra. A proposta dialógica de “Ginny” e, por extensão, dos relatos de *Vésperas*, vai se realizando sobre outros textos, sobre outras obras, sobre outras biografias, sem necessariamente apagá-los.

No conto que abre a série de retratos da mulher-artista idealizados por Adriana Lunardi, o jogo de sobreposição que se constrói em relação aos discursos já existentes se torna mais evidente no momento em que a personagem Virginia re-lembra momentos significativos de sua trajetória existencial, reavivando lembranças ligadas aos sentimentos mais pungentes experienciados e as pessoas mais importantes de sua vida. Nesse movimento de idas e vindas, recupera, sobretudo, a falta sempre iminente do irmão, a dedicação do marido Leonard e a cumplicidade da amiga Vita. A personagem também lembra o sabor cada vez mais presente da ausência de palavras, referindo-se possivelmente às dificuldades

enfrentadas para compor seus últimos escritos e, notadamente, as missivas deixadas a Leonard e a Vanessa. Nesse contexto, o diálogo intertextual vai se tramando nas sugestivas referências à ausência do irmão Thoby Stephen, que morreu vitimado pela febre tifóide no ano 1905, à relação afetuosa com Leonard Woolf, com quem trabalhou por muito tempo na gráfica Hogart Press e, especialmente, ao caso amoroso com a também escritora V. Sackville-West. Depois do marido e da irmã Vanessa, segundo constata Quentin Bell, Vita era a pessoa mais importante na vida de Virginia Woolf, o que se evidencia na composição do romance *Orlando*<sup>57</sup>.

Também em “Flapper” e em “Sonhadora”, o diálogo intertextual vai se desenhando, sobretudo no momento em que as mulheres-artistas, nas vésperas da morte, re-lembram sua trajetória vivencial, em movimento de re-torno que se dá essencialmente para o tempo da memória. Em “Ginny”, a trajetória da escritora lembra também a de Júlia da Costa de “Sonhadora” e a de Zelda de “Flapper”, dada a sensação de não-adequação e não-pertencimento em relação ao mundo ordenado e lógico. Outro ponto que aproxima os três relatos diz respeito ao processo simbólico de morte e renascimento da mulher-artista, muito recorrente em *Künstlerromane* de autoria feminina e que, nesses casos, sugere que o ser artista continua existindo eternamente. Em “Ginny” e “Sonhadora”, esse processo é mediado pela simbologia das águas e, em “Flapper”, a morte e o posterior re/nascimento aparece associado ao fogo.

---

<sup>57</sup> De acordo com o biógrafo, a relação de Virginia Woolf e V. Sackville-West se confirma na medida em que se considera “[...] a evidência do monumento a Vita, o Orlando, único dos romances de Virginia que se aproxima da emoção sexual, ou antes, da emoção, homossexual” (p. 403).

## 5 - ZELDA FITZGERALD: UMA VALSA PARA FLAPPER

“Flapper”<sup>58</sup>, conto que impulsionou a escritura de *Vésperas*, segundo declaração de Adriana Lunardi em entrevista a Marco Vasques (2004), também apresenta a questão da morte e do posterior re/nascimento do ser artista enquanto temática movente. Publicado anteriormente sob o título de “A última valsa de Zelda Sayre” na antologia *O livro das mulheres* (1999), de Charles Kiefer, o relato encena os últimos momentos de Zelda Sayre Fitzgerald (1900-1948)<sup>59</sup>, a pintora/escritora/dançarina que morreu acidentalmente, no dia dez de março do ano de 1948, em um incêndio no hospital psiquiátrico em que estava internada. Na esteira de “Sonhadora” e “Ginny”, “Flapper” configura-se enquanto um *Künstlerroman* feminino que, combinando dados biográficos acerca da vida/morte de uma artista documentada pela historiografia oficial às possibilidades do discurso ficcional, desdobra uma reflexão acerca da criação artística e da finitude humana.

A fabulação da morte e dos momentos que antecedem o incêndio em que Zelda se vê envolvida traz no bojo a preocupação confessa de Adriana Lunardi em re/pensar, através de sua escritura, questões consideradas fundamentais acerca da arte e da existência. Essa preocupação, lembra a autora de *Vésperas*, surgiu com a leitura de uma das biografias de Francis Scott Fitzgerald e com a descoberta do final trágico de sua esposa. Na entrevista publicada em *Diálogos com a literatura brasileira* (2004), ela conta que:

---

<sup>58</sup> A expressão *flapper*, de acordo com os apontamentos de Gilberto Freyre, designava no final do século XIX, uma jovem prostituta, mas em fins de 1920, passa a designar qualquer jovem de estilo andrógino. Em *Gilberto Freyre: uma biografia cultural*, espaço em que Enrique Rodríguez Larreta e Guilherme Giucci (2007) analisam a maior parte dos textos escritos por Freyre no período de 1900 a 1936, os autores se reportam às anotações do estudioso acerca da expressão e do culto à *flapper* que, segundo eles, “[...] teve início na Alemanha como uma reação contra o modelo feminino da matrona corpulenta. Em 1919, teve muito sucesso de público na Inglaterra o filme inglês *The Irresistible Flapper*, e um ano depois Francis Scott Fitzgerald reúne narrativas curtas sob o título *Flappers and Philosophers*, livro popular na Europa” (p. 190).

<sup>59</sup> De acordo com a biografia escrita por Nancy Milford (1970), Zelda Sayre nasceu no dia 24 de julho de 1900, em Montgomery, no estado de Alabama (Estados Unidos). Em 1909, a então menina já frequentava aulas de balé, incentivada por uma de suas irmãs mais velhas. Em 1918, ela conhece, no Country Club da cidade, Francis Scott Key Fitzgerald, com quem se casaria mais tarde. Já em 1921, se dá o nascimento de Scottie, a filha do casal Fitzgerald. Em seu estudo, a biógrafa também se refere à relação conflituosa com Scott, ao caso amoroso com o aviador Edward Jazam, às constantes bebedeiras e internações em clínicas psiquiátricas e, de modo especial, às investidas de Zelda na literatura, na pintura e no balé. Segundo Milford, Zelda Fitzgerald morreu em um incêndio em 10 de março de 1948.

Tudo começou enquanto estava lendo uma biografia de Scott Fitzgerald e descobri o final trágico de Zelda, mulher do autor, de quem eu conhecia o romance *Save me the waltz*. O modo irônico como ela morreu me deixou de frente, e sem saída, para uma questão muito simples, que em algum momento da vida nos aparece: a finitude humana. Então, senti necessidade de escrever sobre esse assunto, e comecei narrando o momento da morte de Zelda (p. 21).

Em outra entrevista concedida à Francesca Angiolillo (2002), da “Folha de São Paulo”, Adriana Lunardi complementa que a escritura de “Flapper” se deve ainda às descobertas realizadas acerca da vida errática e *glamourosa* de Zelda Fitzgerald, às bebedeiras, às tentativas de suicídio e às constantes internações em clínicas psiquiátricas. Para a autora de *Vésperas*, esse movimento decorrente de uma ampla pesquisa biobibliográfica acerca da vida e da morte da artista escolhida confere um caráter muito singular a sua narrativa que vai se realizando em camadas sobrepostas de sentidos e significados, re/des/construídos no exercício de exegese textual realizado pelo/a leitor/a. A partir de um repertório de leituras próprio e do conhecimento específico que possui sobre a autora retratada e sua obra, conclui a entrevistada, o/a leitor/a refaz os espaços em branco abertos à interpretação, percorrendo os deslizantes caminhos da intertextualidade.

Na fina textura polifônica e a partir de sugestivos jogos intertextuais, que não constituem um mero recurso composicional e sim a identidade estética do texto, Adriana Lunardi fabula livremente o momento da morte, ficcionalizando ainda aspectos muito particulares da conturbada trajetória artística de Zelda, *artiste manquée* que, em muitos sentidos, lembra Alabama Beggs/Knight de *Esta valsa é minha* (1986). Na versão lunardiana, assim como no romance de caráter nitidamente autobiográfico, conforme indica o prefácio de Caio Fernando Abreu que abre a versão em português intitulada de *Esta valsa é minha (Save me the waltz)*, todas as tentativas de ingressar no mundo artístico são frustradas. O insucesso da artista em “Flapper”, no entanto, parece ser ainda mais pungente, na medida em que Zelda percebe, nas vésperas de sua morte, a impossibilidade de realizar ou então de ter realizado plena e concretamente seu intento, seja através da dança, da pintura ou da escritura.

Já nas primeiras linhas do relato, narrado por uma voz implícita ou não-marcada, a nudez distraída do pé direito de Zelda deixa entrever não só um arco anguloso e a deformação ocasionada pelas sapatilhas, mas sinaliza também a impossibilidade de se realizar através da dança. Além disso, observa Zelda, os braços, as pernas e a coluna também reclamavam o esquecimento, conforme se lê em: “[...] depois de anos de exigência pela superação física” (p. 99). Para ela, que permanecia deitada sem saber se já era dia ou noite, a única certeza que lhe

restava era que havia escolhido tarde demais ser bailarina e também pintar ou mesmo escrever:

Escolhera tarde demais ser bailarina. E também pintar. E escrever. Não tinha, definitivamente, a noção do tempo. Scott foi o primeiro a alertá-la, aconselhando que fosse mais responsável e considerasse ao menos um de seus talentos a sério (p. 99-100).

A imagem que se tece do corpo feminino fechado, ou mesmo, impossibilitado de vivenciar plenamente a práxis artística apresenta uma relação muito íntima com Alabama que também vê seu sonho de se tornar a “piccola ballerina” (p. 217) de uma importante companhia de dança de Nápoles se desfazer, devido à idade e, sobretudo, à infecção no pé – “Os médicos contaram sobre a infecção causada pela cola no interior do sapato de ponta – tinha penetrado numa bolha. Usavam a palavra ‘incisão’ muitas vezes [...]” (p. 240). Nas últimas cenas de *Esta valsa é minha*, o breve diálogo em que David revela à esposa que ela não poderia mais dançar é representativo nesse sentido, conduzindo também à imagem do corpo fechado para a arte, tal como propõe Solange Ribeiro de Oliveira:

– Pobre querida... você ainda tem o seu pé. Não é isso – disse compassivo – Mas nunca mais poderá dançar. Você vai se importar muito?  
 – Terei de usar muletas? – perguntou.  
 – Não... nada. Os tendões estão cortados e eles tiveram de desobstruir uma artéria, mas você pode caminhar mancando um pouco. Procure não ligar.  
 – Oh, meu corpo! – disse ela – E todo esse trabalho por nada (p. 244, grifo no original)<sup>60</sup>.

Tanto no romance quanto na versão lunardiana, a questão do corpo parece ser muito relevante, sobretudo, para a mulher-artista que faz do balé uma espécie de obsessão. Em *Esta valsa é minha*, a reação de Alabama ao saber que jamais poderia voltar a dançar é significativa, na medida em que evidencia a descontinuidade/interrupção de uma trajetória alucinante em busca de sucesso e reconhecimento público, a despeito das constantes negativas de seu marido David:

Ter sucesso tornara-se uma obsessão. Trabalhava até sentir-se como um cavalo ferido na praça de touros, arrastando as entranhas.  
 Em casa, a vida familiar desmoronava num conjunto de insatisfações, sem uma autoridade que harmonizasse seus elementos (p. 194).

Para ela, a quem já se “prometia e deveria receber um papel maior, diziam os jornais. Os italianos gostavam de loiras, diziam que Alabama era etérea como um anjo [...]” (p. 217), a infecção no pé interrompe uma carreira que começava a se desenhar, mesmo que

<sup>60</sup> Cabe destacar que todas as citações do romance de Zelda Fitzgerald são relativas à versão em português.

tardamente, nos grandes palcos de Nápoles. Deitada em uma cama de hospital, antes mesmo da chegada de David e de sua filha Bonnie, Alabama parece não conseguir apreender plenamente a gravidade da situação que marca definitivamente seu percurso vivencial. Apesar disso, a exemplo do que ocorre na cena de abertura de “Flapper”, a bailarina de *Esta valsa é minha* percebe a corrosiva transfiguração que se processa em seu corpo, agora, postado sobre uma fétida cama hospitalar:

O quarto de Alabama tinha um cheiro muito forte. O pé ficava para fora da cama imerso num fluído amarelo que se tornava branco depois de certo tempo. Ela tinha uma terrível dor nas costas. Era como se tivesse sido golpeada com vigas pesadas (p. 241).

Em ambos os casos, conforme as reflexões de Nancy Huston (1990), em seu *Journal de la création*, a imagem da artista em busca de sucesso e reconhecimento lembra, em certa medida, a trajetória de Zelda Fitzgerald. Nos apontamentos do dia vinte e quatro de fevereiro de 1988, Huston sublinha a obsessão de Zelda pela dança e pelo corpo:

La matière esthétique qu'elle choisit de travailler, c'est donc son propre corps. Le ballet devient bientôt une obsession. Elle s'entraîne à la barre des heures d'affilée, maigrit, s'occupe de la maison encore moins qu'auparavant... Scott ne cache pas son scepticisme à l'égard de ce qu'il considère comme une lubie de sa femme, vouée à l'échec à cause de son âge avancé. Mais Zelda insiste : elle veut retourner à Paris pour travailler avec la grande ballerine russe Egorova (p. 45) <sup>61</sup>.

No capítulo “Le génie et la schizophrène”, Huston ainda lembra das incursões de Zelda pelo universo da pintura e da literatura, enfatizando, no entanto, sua paixão pela dança – “la passion vouée par Zelda à la danse” (p. 45) <sup>62</sup>. Apesar das tentativas e da dedicação à arte, Huston considera Zelda Fitzgerald e, por uma relação de analogia, sua personagem Alabama, perdida para a criação, na medida em que está irremediavelmente destinada ao papel de musa. Para Nancy Huston, a cena em que Scott talha seu nome e da futura esposa na porta do Country Club da cidade de Montgomery, re/criada uma década mais tarde quando Zelda elabora *Esta valsa é minha*, em que transcreve a legenda “David, David, Knight, Knight, Knight e srta. Alabama Ninguém” (p. 53), contém toda a história do casal Fitzgerald. A partir desse momento, a autora afirma que Zelda compreende que Scott só será alguém, desde que ela não seja ninguém. Nesse sentido, destaca que:

<sup>61</sup> Tradução livre: “A matéria estética que ela escolhe então para trabalhar é o seu próprio corpo. O balé logo se torna uma obsessão. Ela treina na barra horas a fio, emagrece e se ocupa da casa ainda menos do que antes. Scott não esconde seu ceticismo do que ele considera um capricho de mulher, devotado ao fracasso por causa da idade avançada. Mas Zelda insiste: ela quer retornar à Paris para trabalhar com a grande bailarina russa Egorova”.

<sup>62</sup> Tradução livre: “a devotada paixão de Zelda pela dança”.

Exactement comme Alabama aussi, Zelda va finir par s'y perdre. [...] Scott sera génial, elle sera sa muse, son modèle et son miroir, ensemble ils deviendront riches et célèbres (p. 41)<sup>63</sup>.

Apesar das pretensões de Scott no sentido de selar o destino de sua esposa, ela procura através da arte – seja através da dança, da pintura e/ou da literatura – tornar-se geradora de representação ao invés de permanecer desempenhando o papel de musa inspiradora. Segundo Huston, a necessidade experimentada por Zelda de ter seu espaço, um lugar em que pudesse ser soberana, é fundamental no sentido de re/significar sua trajetória em sua busca identitária. Entre as tentativas de suicídio, as bebedeiras, as crises nervosas e as constantes internações em clínicas psiquiátricas, a musa da *Jazz Age* decide tornar-se artista, projeto que, de acordo com Scott Fitzgerald, estava fadado ao fracasso por causa da idade avançada com que Zelda escolhera se dedicar, sobretudo, ao balé.

A artista que transita no universo ficcional tramado por Adriana Lunardi também se depara com o drama da velhice que, segundo Elódia Xavier (2007) se manifesta através do corpo, ou melhor, através de imagens que sugerem um processo de deterioração corporal, apreendido variavelmente em maior ou menor grau. No caso de “Flapper”, a dificuldade de mover braços e pernas sinaliza, além da existência de um significativo período de crise que tem seus fundamentos na passagem irremediável do tempo, a im/possibilidade para a mulher-artista de vivenciar plena e concretamente a sua arte. Para Zelda de “Flapper”, que tem consciência de sua decadência, a sensação de devastação corporal se vincula intimamente à certeza de que havia escolhido tarde demais ser artista.

Apesar das certezas acalentadas acerca da im/possibilidade de vivenciar sua paixão pela arte, Zelda experimenta um estranho despertar de seu corpo, que tem início no momento em que seus pés tocam a frieza do chão. Naquela ocasião nebulosa em que não distinguia se era noite ou dia,

Como um fio condutor, a sensação sobe pela espinha, oxigenando de arrepiante vitalidade cada osso e nervo daquele seu delicado mecanismo interior. Toda a panacéia e os milhares de eletrochoques, tão inúteis, parecem concorrer agora para desembotar a lucidez e a vontade alienadas (p. 100).

A sensação vivificante que experimenta devolve a “coragem de moça rica do Alabama” (p. 100) e convida a vislumbrar a superfície limpa do rosto, “com os mesmos traços

---

<sup>63</sup> Tradução livre: “Exatamente como Alabama, Zelda vai se perder. [...] Scott será genial, ela será sua musa, seu modelo, juntos eles se tornarão ricos e célebres.”

de antes, de sempre” (p. 100). Se tivesse um espelho, símbolo da busca identitária e do conhecimento indireto e também ilusório, ela poderia vislumbrar a face livre do eczema que mascarava suas expressões. Com a confirmação que o toque suave dos dedos lhe proporciona, Zelda reconhece a necessidade de terminar o livro, escrever para Scott, “pedindo que vá buscá-la” (p. 100) e voltar aos braços de Scottie, “em quem vive o melhor do que ela e o marido haviam sido” (p. 100).

Pela primeira vez, Zelda tem pressa e, sem pensar nas roupas que trajava, sai pelos corredores em busca de algum médico ou paciente “igual a ela” (p. 101) para anunciar que está acordada e pronta para partir. Ela desce ao primeiro andar, atravessa a sala das enfermeiras e chega ao jardim, mas não encontra ninguém. No ar, Zelda experimenta apenas o silêncio que há muito tempo não escutava e, nesse momento, percebe que:

Todas aquelas vozes sobre seus ombros rigorosamente caladas deixam-na tão leve que poderia dançar. E dança, como uma Pavlova. Depois, melhor que Pavlova, e por fim, livre do fantasma de Pavlova, dança como o vento (p. 101).

Aos poucos, Zelda sente-se novamente livre para vivenciar sua arte e experimenta alguns passos de dança, comparando-se à renomada bailarina russa Anna Pavlova<sup>64</sup>. Assim como em uma espécie de delírio, ela acompanha a música que “sai-lhe dos próprios músculos” (p. 101) e, com os pés descalços, executa movimentos de uma vigorosa coreografia. Na transparência da cambraia, a camisola que flutua dá contornos aos saltos que a bailarina executa livremente, girando no ar. Diferente da pintora Júlia de “Sonhadora”, da escritora Virginia de “Ginny” e de algumas outras mulheres-artistas que habitam as páginas de *Vésperas*, Zelda expõe e exhibe seu próprio corpo, através de um código novo de movimentos compassados no ritmo da música que somente ela apreende. O apagamento do corpo de Júlia e Virginia opõe-se dialeticamente à exuberância contundente e a afirmação do corpo de Zelda que, em pleno movimento de dança, cria/frui uma pujante coreografia e executa manobras no ar, o que, de certa forma, se processa efetivamente no plano espiritual ou mesmo simbólico.

Na esteira da atriz Ana Bárbara/Barbie de “Uma biografia para Barbie”, a dançarina de “Flapper” elege o corpo enquanto espaço de expressão artística e de representação criativa,

---

<sup>64</sup> Anna Matveievna Pavlova nasceu em São Petersburgo (Rússia), em 12 de fevereiro de 1881 e morreu em Haia (Holanda), em 23 de janeiro de 1930. Com seu jeito personalíssimo de dançar, Pavlova começou a ganhar destaque. Com apenas dezessete anos, atuou como primeira solista no Teatro Imperial de sua cidade natal. Juntamente com um grupo renomado de bailarinos e, mais tarde, com sua própria companhia de dança, realizou várias turnês pela Europa, América e Ásia. Cf. < //http.www.biografias.netsaber.com .br>. Acesso em: 20 ago. 2008.

em um movimento que, de acordo com Eliane Campello (2008), é próprio das atrizes e das dançarinas de *Künstlerromane* femininos. Ao contrário do que ocorre na escritura e na pintura, em que o corpo feminino sofre uma espécie de apagamento, o corpo se impõe concreta e simbolicamente na dança e mesmo no teatro. Longe dos palcos e/ou das grandes companhias de dança, Zelda também vivência, mesmo que não de forma concreta, essa experiência que, em última análise, se tece no desejo, seja ele consciente ou não, de uma busca por libertação.

A dança traduz em seus movimentos expressivos, conforme precisa Jean Chevalier (2005), a busca por libertação no êxtase, “quer ela se limite ao corpo, quer seja mais sublimada – na medida em que se admita que haja graus, modos e medidas no êxtase” (p. 319). O apelo à dança e a seus mais variados ritmos exprime também a necessidade de livrar-se do perecível, já que, para Chevalier,

essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes, explosiva do Instinto de Vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o [...] (p. 319).

Em outros termos, Alfredo Bosi (1985) afirma que a dança em seu estatuto enigmático e ímpeto avassalador invoca desde os ritos dionisíacos até a ideia de transcendência. Para ele, o corpo que baila procura incessantemente sair de si mesmo em busca da plenitude e “[d]aquela mesma vida que o aquece e move cada gesto seu” (p. 49). Dessa forma, conclui o teórico, a obscura paixão que move o corpo do/a dançarino/a conduz à vivência de um momento ímpar, experimentado plenamente por Zelda. Esse movimento vai se realizando, lembra Bosi, a cada novo gesto do/a artista que busca, através da dança, ultrapassar a realidade primeira e alcançar efetivamente o que Chevalier chama de libertação através do êxtase.

Em “Flapper”, a sensação, ou melhor, a imagem de leveza evocada pela dança, pela transparência da camisola, pela graça móvel dos gestos e pela música, representa possivelmente a aspiração por uma vida superior, por uma libertação que se processa plenamente no momento da morte da mulher-artista, metaforizada pela rica e sugestiva imagem da borboleta que alça vôo depois de se desvencilhar, através do fogo, de seu invólucro de crisálida. Todos esses signos aéreos, vaporosos e ascensionais sugerem a busca por leveza e libertação e, de acordo com Jean Chevalier, têm relação com os símbolos

inequívocos e característicos da elevação, seja ela simbólica ou não. No caso de Zelda, a dança e os movimentos que executa em pleno ar bem como a alusão ao fato de que ela bailava completamente livre como o vento sugere metaforicamente a busca pela liberdade aérea. Em especial,

Na transparência suave da cambraia, a camisola flutua e dá contorno aos movimentos de uma vigorosa coreografia. Um salto perfeito e a bailarina *gira no ar*, segura de que no equilíbrio provisório está sua estabilidade (p. 101, grifo acrescentado).

O elemento ar, símbolo de espiritualização associado ao vento e ao sopro, é o modo pelo qual um ser outrora pesado e confuso se torna leve, claro e vibrante, graças aos movimentos imaginários e escutando as lições da imaginação aérea. Para Jean Chevalier, a liberdade aérea implica, em um primeiro momento, pensar que “O ser aéreo é livre como o ar e, longe, de ser evaporado, participa, ao contrário, das propriedades sutis e puras do ar” (p. 68-9). Em *O ar e os sonhos*, Gaston Bachelard (1990) afirma ainda que os fenômenos aéreos e as imagens do ar que estão no caminho da desmaterialização apresentam, na maioria das vezes, um sentido de subida, de sublimação ou então de uma ligeira ascensão. No movimento matizado, dinâmico, profícuo e enriquecedor do que identifica como a “imaginação criadora”, Bachelard sugere assim como Chevalier uma relação analógica entre as imagens do ar e a concepção de liberdade em seu sentido amplo, na medida em que, para ele:

Parece que o ser voante ultrapassa a própria atmosfera em que voa; que um éter se oferece sempre para transcender o ar; que um absoluto completa a consciência de nossa liberdade. Será preciso ressaltar, com efeito, que no reino da imaginação o epíteto que mais próximo se encontra do substantivo *ar* é o epíteto *livre*? O ar natural é o ar livre (p. 8, grifos no original).

Além de experimentar provisoriamente a sensação de liberdade, através dos movimentos de dança que executa no ar, Zelda também vivencia o que Gaston Bachelard chama de a “viagem para baixo” ou “queda”, considerada ascensão invertida. No conto lunardiano, o fenômeno ascensional que envolve não só a concepção de liberdade aérea como também o dinamismo positivo da verticalidade, metaforizado na imagem do corpo que baila em pleno ar, tem seu contraponto na queda, que cessa o movimento coreografado em compasso de valsa. O momento da queda que surge associado ao toque insistente de uma campainha desdobra novas possibilidades à bailarina que parece tomar consciência de sua condição primeira:

Agora é um silvo apavorante, que desorienta, levando-a à queda. 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-lhe os pulmões, impedindo que respire. Tomada de pânico, ela grita por Scott, e de súbito compreende que ele não pode vir. Ninguém pode (p. 102).

O toque da campainha que desorienta e provoca a sensação da queda implica também a ocorrência de um momento singular, em que Zelda parece despertar de uma espécie de delírio imaginado/imaginário, em que havia experimentado vigorosos movimentos de dança e uma iminente sensação de leveza e liberdade. Nesse brevíssimo instante de lucidez, a bailarina que continuava amarrada pelos pulsos e tornozelos a uma cama também reconhece o balé furioso das línguas alaranjadas e a fumaça espessa que se desenha no ar em uma clara e cintilante alusão ao fogo, símbolo por excelência da purificação e de iluminação.

Nos ritos iniciáticos de morte e re/nascimento, lembra Chevalier, o fogo que queima e consome é símbolo de purificação e de regenerescência, o que sugere o aspecto positivo da destruição. Para o teórico, a purificação pelo fogo é complementar à purificação pela água, tanto no plano micro quanto no plano macrocômico. Ele destaca que também que a palavra “puro”, raiz de todas as purificações, significa fogo em sânscrito. Essa simbologia de purificação apresenta igualmente um caráter ascensional, na medida em que a libertação da alma imortal de seu invólucro carnal se processa pelo fogo. Nessa perspectiva, afirma Jean Chevalier, “[...] o homem passa necessariamente pelo fogo e pela água para ser transformado e se tornar imortal” (p. 293). Sendo assim, a passagem pelas chamas é necessariamente a condição para a elevação a um nível superior de existência, o que implica a crença na transcendência de uma essência e na imortalidade da alma.

A presença do fogo sugere, em “Flapper”, a vivência do que Chevalier identifica como rito de iniciação ou de purificação, a partir do qual Zelda experimenta o caminho de morte e de re/nascimento. Diferente da pintora Júlia de “Sonhadora”, da escritora suicida de “Ginny” ou ainda de outras mulheres-artistas de *Vésperas*, essa experiência não é mediada pela água e sim pela ação do fogo, responsável pela morte e pelo re/nascimento da bailarina que, sob a forma de borboleta, “se desembaraça das amarras com agilidade sutil” (p. 102) e alça vôo livremente por entre as chamas. Esse processo de transformação se inicia no momento em que Zelda percebe que seus pés se transformaram em duas lâmpadas incandescentes, em uma evidente sugestão à ação do fogo:

Tenta erguer-se, inutilmente. Seus pulsos e tornozelos estão amarrados à cama desde o dia em que chegou ali. Olha os pés, brancos e finos, duas lâmpadas incandescentes. Começa a mexê-los, devagar, até marcar o

compasso que seu coração dita. Logo um par de asas brota-lhe dos calcanhares, revelando a antiga crisálida de que suspeita a bailarina (p. 102).

O aparecimento de asas nos calcanhares, além de evidenciar esse processo de metamorfose de que a crisálida é um símbolo inequívoco, também sinaliza o movimento aéreo e leve, já que as asas, conforme pontua Jean Chevalier, são símbolos do alçar vôo, do alijamento e da leveza espiritual, de desmaterialização, de libertação e, sobretudo, da passagem ao corpo sutil. Em toda a tradição, lembra o teórico, as asas jamais são recebidas e sim conquistadas mediante uma educação iniciática e purificadora que, no caso de Zelda, se processa simbolicamente pela passagem da bailarina por entre as chamas incandescentes. Nos termos de Chevalier, as asas são ainda um símbolo habitual de deslocamento, de liberação das condições de lugar e de ingresso no estado espiritual que lhe é correlato, na medida em que “[...] o alçar vôo aplica-se universalmente à alma em sua aspiração ao estado supraindividual” (p. 90). Dessa forma, diz o teórico, a obtenção de asas indica:

geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. Constituem o atributo mais característico do ser divinizado e de seu acesso às regiões uranianas. A adjunção a certas figuras transforma os símbolos. [...] Sabe-se que Hermes (Mercúrio) tinha asas nos calcanhares. Gaston Bachelard vê no calcanhar dinamizado o símbolo do viajante noturno, dos sonhos de viagem. [...] A asa, símbolo de dinamismo, sobrepõe-se aqui ao símbolo da espiritualização; presa ao pé, ela não implica necessariamente um ideia de sublimação, mas, sim, de libertação de nossas mais importantes forças criadoras (p. 91).

Também Gilbert Durand (2002) considera que, de fato, a asa é um instrumento de ascensão, entendida enquanto “[...] a viagem imaginária mais real de todas com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (p. 128). Para ele, a fantasia de levantar vôo e, por consequência, da asa que geralmente brota nos calcanhares remete, não raras vezes, a um desejo de elevação ou mesmo de ascensão rumo a um espaço metafísico. Segundo Durand, o movimento de transcendência é, em certa medida, isomórfico dos processos de purificação:

Toda a transcendência acompanha-se de métodos de distinção e purificação. É o que nos deixa entrever a ascense catártica da ascensão alada e a propensão do pássaro em se transmutar em anjo (p. 158).

Em “Flapper”, diferente do que se processa no romance escrito por Zelda Fitzgerald, a fantasia de vôo se desdobra em um horizonte luminoso na prática da elevação. Ao contrário de Alabama, Zelda vivencia essa experiência sustentada pelo símbolo da asa e da borboleta. Em *Esta valsa é minha*, a bailarina apenas vislumbra essa possibilidade, vivenciada de

maneira tão intensa pela protagonista de Adriana Lunardi. Para Alabama, o sonho de vôo se desvanece ante as negativas do marido que, em viagem de barco rumo à França, escuta pacientemente a esposa revelar seus anseios que, invariavelmente, estão muito vinculados aos desejos acalentados em relação à arte e à dança:

- [...] Alabama levantou-se. Contrariando a nuca, ela se pôs na ponta dos pés.
- David, eu voarei para você, se me amar!
- Voe, então.
- Não posso voar, mas, ainda assim, me ame.
- Pobre criança sem asas! (p. 92).

Em outra passagem de *Esta valsa é minha*, Alabama vislumbra ainda a possibilidade de viver como as borboletas encontradas na caminho para sua casa. Também, nesse momento, David se contrapõe aos sonhos da bailarina que se vê arrebatada diante da leveza e liberdade manifesta pelas

- Borboletas [que] abriam-se e fechavam-se ao longo das estradas como o clarão na lente de uma máquina fotográfica.
- Você não poderia ser uma borboleta – diziam. Eram borboletas tolas, voando por aí dessa maneira e discutindo com pessoas sobre suas potencialidades (p. 69).

Já, em “Flapper”, o vôo alado de Zelda metamorfoseada em borboleta se desenha e implica em seus termos não só uma ideia de transcendência e de liberdade aérea, mas também de re/nascimento simbólico da mulher-artista que, diferente dos demais, passa de uma vida à outra pela morte. Assim como Júlia de “Sonhadora” e Virginia de “Ginny”, a eternidade concebida sob o aspecto de um eterno retorno é vivenciada pela bailarina de “Flapper”, para quem a morte não implica necessariamente o fim absoluto, mas a condição para a ascensão/elevação a um nível superior e transcendente de existência. Mesmo porque, de acordo com Jean Chevalier:

- Só uma concepção linear de um tempo limitado para cada ser, depois do qual o ser se aniquila totalmente, concebe a morte como uma viagem *sem retorno*, aquela da qual não se volta mais e que não chega a parte alguma. É colocar o centro da vida, do cosmos e da criação unicamente no ser particular que desaparece. Não acontece o mesmo nas concepções que admitem uma transcendência e para as quais a morte é apenas uma das portas por onde passa a vida (p. 780, grifo no original).

No conto lunardiano, o re/torno ou mesmo o re/nascimento da artista sob a forma de ser alado “a sustentar o vôo” (p. 102) sugere o simbolismo da borboleta que, conforme

sinaliza Chevalier (2005), é “o da alma liberta de seu invólucro carnal” (p. 138). Para ele, a relação de analogia que se estabelece entre a imagem-símbolo borboleta e a alma indica que:

O homem, dizem eles, segue da vida à morte, o ciclo da borboleta: ele é, na sua infância, uma pequena lagarta na sua maturidade; ele se transforma em crisálida na sua velhice; seu túmulo é o casulo de onde a sua alma que voa sob a forma de uma borboleta. [...]

Uma crença popular da Antiguidade greco-romana dava igualmente à alma que deixa o corpo dos mortos a forma de borboleta (p. 139).

A borboleta em pleno vôo, símbolo forte da espiritualização e da transcendência da alma, re-significa toda a trajetória da bailarina em sua incessante procura por libertação. O apelo à arte e, especialmente, à dança, engendra a gênese desse movimento de busca que culmina no momento em que Zelda ascende livremente aos céus, sob a forma de ser alado. Nesse contexto específico, o alçar vôo sugere em plenitude a sensação de leveza e, sobretudo, de liberdade aérea, somente vislumbrada pela mulher-artista no momento em que sonhava/buscava realizar alguns passos de dança. Em particular, essa imagem sinaliza ainda a vivência do que Gaston Bachelard (1990) chama de “[...] a felicidade completa de uma transcendência integral” (p. 12) experimentada no momento em que se dá a passagem de um modo de ser a outro ou, mais exatamente, a passagem de uma existência condicionada a um modo de ser não-condicionado, de liberdade plena e absoluta.

Na maioria das vezes, lembra o teórico, os fenômenos aéreos considerados no sentido de subida ou de verticalização se associam à impressão de uma ligeira ascensão. Já o movimento dinâmico e vertical empreendido por Zelda apresenta em sua especificidade um significado muito mais amplo, na medida em que implica necessariamente a ideia de transcendência e liberdade tão almejada por todo e qualquer artista. O vôo simbólico em “Flapper” evidencia, além disso, a possibilidade para a mulher-artista de vivenciar uma experiência de morte e de posterior re/nascimento, em um movimento de eterno, infinito e sempre renovado retorno. Em “Sonhadora”, “Ginny” e em outras narrativas de *Vésperas*<sup>65</sup>, essa possibilidade também é vislumbrada e a imagem do ser artista se apresenta associada à eternidade, à transcendência e à perenidade.

Com uma visão e linguagem essencialmente poética, a autora de *Vésperas* apresenta a mulher-artista como figura de exceção, capaz de transcender o tempo. Mesmo porque, no caso de “Flapper”, Zelda parece, desde um primeiro momento, pender entre um estado condicionado e uma existência não-condicionada a qual, segundo Mircea Eliade (1991),

---

<sup>65</sup> Em “Minet-Chéri”, em que Adriana Lunardi re/cria o momento da morte da escritora Sidonie-Gabrielle Colette, a imagem da borboleta alçando vôo é recorrente.

equivale à abolição da condição humana que, por sua vez, pressupõe uma ruptura de nível ontológico, que se dá, sobretudo, através da morte. Ainda de acordo com seus apontamentos, esse estado não-condicionado e intemporal “[...] em que não existe dia nem noite, em que não há mais doença nem velhice” (p. 86) se configura ingênua e aproximativamente como “saída do tempo” (p. 86). A necessidade de transcender o dia e a noite expressa um desejo de transcender os contrários, de abolir a polaridade que caracteriza a condição humana e o mundo condicionado regido pelo/no tempo, para alcançar uma realidade última. Dentre outras possibilidades, complementa o teórico, esse movimento de busca pressupõe intenso duelo contra a memória e o tempo, termos que se equivalem em sua concepção – “[...] libertar-se da memória, ou seja, abolir a obra do tempo” (p. 88).

Nessa linha, Mircea Eliade sublinha que transcender o mundo condicionado que existe no tempo e na memória significa não viver “mais no tempo, no nosso próprio tempo – mas num eterno presente, no *nunc stans*, termo com o qual Boécio definia eternidade” (p. 88). De modo particular, a bailarina de “Flapper” parece vivenciar uma experiência de transição que torna possível a passagem de um modo de ser a outro de existência, em que as referências de tempo e de espaço já não são tão essenciais assim. Esse processo que, em linhas gerais, se inscreve no limiar entre o que é contingente e perecível e o que Eliade e mesmo Chevalier chamam de eternidade, coincide inicialmente com uma rejeição das noções convencionais de tempo e lugar. A imagem da artista “perdida” sem saber a diferença entre a aurora e o crepúsculo, entre o dia e a noite, além de sugerir uma espécie de jogo de luzes e sombras também vislumbrado em “Sonhadora”, sinaliza a vivência dessa situação paradoxal.

O reconhecimento de que “Esquecer é bom [...]”; evitam-se os relatos e interpretações que a devolvem para o pior de si mesma, num círculo que se afunila, hipnótico, rumo ao aniquilamento” (p. 100) também sugere esse momento singular da existência da mulher-artista, que parece buscar, em última análise, exceder as condições determinadas pelo tempo e pela memória. Nesse contexto, a referência ao círculo que, assim como a rosácea e mesmo a roda<sup>66</sup>, apresenta um simbolismo extremante rico e sugestivo relacionado ao fluir temporal, na medida em que é considerado em sua totalidade indivisa um símbolo do tempo, sinaliza o desejo nutrido pela artista, ao menos em princípio, de arrebatá-la ao ciclo fechado do tempo e assim se furtar a uma existência condicionada.

---

<sup>66</sup> De acordo com Jean Chevalier (2005), todo o movimento toma forma circular no “[...] momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de uma medida, que não é senão a do tempo” (p. 876). Os símbolos circulares, acentua ainda o teórico, representam não só os ciclos concluídos mas também as renovações e os reinícios, na medida em que evocam um movimento perpétuo de eterno retorno.

O desejo de transcendência ainda se manifesta através do apelo à arte e, sobretudo, a dança, forma que traduz em seus movimentos expressivos a mesma necessidade de livrar-se do perecível, do transitório e do efêmero. Mesmo porque, conforme afirma Jean Chevalier (2005), “a arte é concebida como uma luta contra a morte bem como, aliás, a mística. Uma e outra simbolizam um combate pela eternidade [...]” (p. 876). Nessa linha, a pretensão de terminar o livro nunca concluído, além de configurar uma evidente referência intertextual no que diz respeito ao romance *Caesar's Things* que Zelda Fitzgerald deixou inconcluso e que de acordo com a biógrafa Nancy Milford (1970) se resumia a um manuscrito com cerca de cento e trinta e cinco páginas divididas em sete capítulos, também sugere a recorrência do que Chevalier (2005) e, especialmente, Júlio Cortázar (1974) chama de o gosto pela eternidade que habita todo ser artista e que se sustenta no reconhecimento da perenidade da obra de arte.

Além disso, o reconhecimento de que “É preciso terminar o livro” (p. 100) aproxima a dançarina/escritora de “Flapper” da pintora/escritora de “Sonhadora”. A arte sugere ou mesmo possibilita, em ambos os casos, o retorno ao já vivido ou então ao que poderia ter sido, em um movimento que implica a ideia de re/novação e/ou de re/início. Para Zelda, essa experiência que lhe devolve, pela primeira vez, “a coragem de menina rica do Alabama” (p. 100), também desdobra a possibilidade de retomar sua trajetória, tanto no plano existencial quanto artístico. O contato com a pedra fria do chão, além do término do livro, também desperta o desejo em Zelda de escrever para Scott e de estar novamente ao lado de sua filha:

Pela primeira vez sente voltar-lhe a coragem de moça rica do Alabama. É preciso terminar o livro, escrever para Scott pedindo que vá buscá-la, e ficar ao lado de Scottie, em que vive o melhor do que ela e o marido haviam sido (p.100).

A necessidade de terminar o livro e o desejo de voltar a conviver com a família associados à constatação de que sua face já não apresentava “a superfície áspera do eczema que lhe mascarava as expressões” (p. 100) e que ainda era possível voltar a dançar sugere que, ao contrário, por exemplo, da escritora Virginia de “Ginny”, Zelda ousa sonhar/imaginar um reinício. Em “Flapper”, no entanto, a experiência de recomeço se constitui em um outro plano, no qual as concepções de morte e de renascimento simbólico estão implicadas, sugerindo a ideia de eterno e sempre renovado retorno *ad infinitum* da mulher-artista, motivo ciclicamente evocado, com algumas pequenas variações, nos relatos de *Vésperas*. A imagem de Zelda transformada, pela ação regeneradora e purificadora do fogo, em ser alado, além de sinalizar uma explícita relação intertextual com a canção “Fitzgerald”, de autoria de Peter

Daltrey<sup>67</sup> e mesmo com o romance *Esta valsa é minha*, propõe um movimento cíclico de retorno, intimamente vinculado à noção de eternidade, não poucas vezes, almejada pela dançarina de “Flapper” que, no vigoroso compasso de valsa, busca o passo lúdico e delirante da transcendência.

A morte trágica de Zelda Fitzgerald, as internações em hospitais psiquiátricos e/ou sanatórios, as constantes crises decorrentes do eczema, as cartas enviadas a Scott, o romance nunca concluído, o amor incontido pela dança e por Scottie, temas amplamente abordados por Nancy Milford (1970) e também por Nancy Huston (1990), resultam transfigurados na tessitura de “Flapper”. Talvez, isso muito também se deva à proposta literária de Adriana Lunardi que, nas tênues nuances de seu relato assumidamente ficcional, busca sugerir que a mulher-artista continua existindo mesmo que simbolicamente através de sua obra de arte e também nas páginas de *Vésperas*. A noção de perenidade da obra de arte e, por extensão, do ser artista está implicada no discurso lunardiano em seu sentido mais amplo. O que o teórico Julio Cortázar (1974) chama de a “esperança estética do homem” ou simplesmente de “a esperança de ser” (p. 43), ligado ao tema da eternidade estética da obra de arte, perpassa transversalmente o discurso de Adriana Lunardi que, respaldada por profundo conhecimento do pensamento simbólico, amplia o seu alcance temático.

Esse movimento evoca, por sua vez, uma reflexão acerca da dimensão da arte, da literatura e dos relatos presentes em *Vésperas* que, ao preludiar a condição altamente problemática do ser artista e da arte, discute mesmo que indiretamente sua natureza, identidade e função enquanto obra de arte. Em seus inúmeros e significativos desdobramentos, o discurso lunardiano parece voltar-se para si mesmo, acentuando a autorreflexividade tão característica nos *Künstlerromane* e seu caráter especular que, por outro lado, apresenta-se vinculado à intertextualidade. Tanto em “Flapper”, “Sonhadora”, “Ginny”, “Clarice” quanto nos demais retratos de mulheres-artistas, esses jogos intertextuais que se estabelecem, primordialmente, através de certos traços biográficos ou biografemas e que, em certa medida, implicam o reconhecimento por parte do/a leitor/a de um intenso e significativo diálogo entre diferentes tipos de textos e discursos, constituem a identidade estética dos escritos de Adriana Lunardi.

A encenação dos últimos instantes de diferentes mulheres-artistas e, de modo especial, de Zelda Fitzgerald que vai se realizando sob o signo da intertextualidade e da problemática

---

<sup>67</sup> Na terceira faixa do disco *Drean On*, intitulada de “Fitzgerald”, Peter Daltrey (1995) se reporta à morte de Zelda Fitzgerald a partir da imagem da borboleta que alça vôo por entre as chamas, tal como o faz Adriana Lunardi, em “Flapper”.

do/de ser artista desdobra ainda a discussão acerca das relações entre o plano do real e o plano da ficção no âmbito do discurso literário, ao tematizar as atuais indagações sobre o *status* da representação discursiva em suas múltiplas possibilidades de trans/con/figuração. Em particular, o emprego sistemático, lúcido e crítico dos jogos intertextuais e o uso heterodoxo das fontes documentais que servem de intertextos caracteriza a escritura de Adriana Lunardi, que vai tecendo uma versão conjectural, imaginária e também verossímil do maior e talvez mais trágico acontecimento da existência.

Em *Vésperas*, os retratos de artista se configuram de maneira alternativa, o que implica menor compromisso com o evento que se busca contemplar e sugere também o apagamento dos limites entre a realidade extratextual e a ficção, se é que existem efetivamente. Tal é o caso, sobretudo, de “Flapper”, de “Ginny” e de “Sonhadora”, em que não só as fronteiras de gênero (*genre*) se desvanecem, na medida em que os retratos de artista apresentam características do *Künstlerroman* de autoria feminina, da biografia e do conto, mas também o sutil contorno entre o plano do real e o da ficção. O discurso lunardiano nesses termos resulta em um discurso de fronteira, ou melhor, de não-fronteiras, movimento esse que também se evidencia através dos jogos intertextuais que vão se desenhando em prismas ondulantes até o infinito. Nesse jogo de complexas relações, o leitor/a assume certo protagonismo visto que originalmente executa as idas e vindas de um texto ao outro, de um universo a outro.

A problemática da transcendência e da perenidade associada à experiência de morte e renascimento da mulher-artista se converte em um ponto focal, acentuando assim o sutil contraste entre vida e arte que, na perspectiva adotada, se transfigura em uma espécie de criação para o eterno. Também, nos relatos de Adriana Lunardi e, nomeadamente, em “Flapper”, a existência de certas imagens e símbolos relacionados, sobretudo, à noção de eternidade, concebida sob o aspecto de um eterno retorno, sugere ainda a possibilidade de o ser artista, assim como sua obra, transcender as condições de lugar e tempo que lhes são correlatas, assumindo a condição de ser eterno. Esse movimento que implica a passagem de um modo de existência a outro implica ainda a vivência de uma experiência de morte, apreendida nos termos de Jean Chevalier.

A escritura lunardiana se vincula estritamente à concepção de eterno retorno proposta por Jean Chevalier e por Julio Cortázar. É, nesse âmbito que se move o pensamento artístico de Adriana Lunardi, tanto em “Sonhadora”, “Ginny” como “Flapper”, ela sugere que a artista, diferente dos demais, continua existindo através de sua arte e nas páginas de *Vésperas*. Nesse universo instaurado pela palavra de Lunardi, também se faz possível a mulher-artista

continuar existindo através de suas sucessoras, através de uma genealogia literária criada/fabulada conforme ocorre em “Clarice”.

## 6- CLARICE LISPECTOR: A ORDEM DOS CORAÇÕES SELVAGENS

Em “Clarice”, diferente do que ocorre em “Sonhadora”, “Ginny” e “Flapper”, o evento narrado não diz respeito à fabulação dos últimos momentos da mulher-artista, que inclui todo um percurso iniciático de morte e posterior re/nascimento simbólico, mas, ao contrário, relata a emergência de uma nova escritora que busca estabelecer a sua linhagem literária ou, nas palavras de Lélia de Almeida (2004), a sua genealogia declinada no feminino e que se constitui a partir ou em torno de Clarice Lispector (1920-1977)<sup>68</sup>. Juntamente com “Victoria” e “Ana C.”<sup>69</sup>, o quinto relato de *Vésperas* aborda, em sua trama intertextual e dialógica, a problemática da influência e da ampla e significativa ressonância de figuras autorais como Clarice Lispector na formação e no desenvolvimento de outras mulheres, tanto no que diz respeito ao plano artístico quanto existencial.

Com uma formatação variada e a partir de um ponto de vista unilateral, “Clarice” narra a trajetória da protagonista e também narradora recém-chegada à cidade do Rio de Janeiro e à casa do pai que vivencia uma dilacerante experiência corporificada como uma espécie de peregrinação até o túmulo de Clarice Lispector. A trama que se engendra, a partir de um tecido imagético rico e sugestivo, privilegia a vivência de busca no sentido de se estabelecer novos laços, sobretudo, afetivos e de afinidade, na medida em que as experiências vivenciadas pela protagonista, até o momento de encontro face ao túmulo da renomada artista, se mostram essencialmente problemáticas. A relação conflituosa que se estabelece com o pai e a ausência da figura materna parecem contribuir decisivamente nesses termos, configurando uma situação de conflito crescente e de relações cada vez mais tensas e, em certo sentido, precárias.

---

<sup>68</sup> De acordo com Nadia Batella Gotlib (2008), Clarice Lispector ou Haia nasceu em Tchetchelnik, uma pequena aldeia da Ucrânia, no ano de 1920. Na verdade, diz a estudiosa: “Haia (que quer dizer vida, em hebraico, e se assemelha foneticamente, a Clara, daí Clarice) nasce quando a família estava viajando em direção a América (p. 556). Em 1921, a família Lispector chega a Maceió e três anos depois muda-se para o Recife, onde reside até o ano de 1932. Depois da morte da mãe, em 1930, Clarice e sua família mudam-se para o Rio de Janeiro.

<sup>69</sup> É o caso, por exemplo, de “Victoria”, em que um homem “descobre” a poetisa americana Sylvia Plath ao ler sobre seu suicídio no jornal. E de “Ana C.”, em que a poetisa fluminense Ana Cristina César se “encontra” com um narrador inspirado em seu amigo Caio Fernando Abreu.

O conto engenhosamente tecido por Adriana Lunardi, em que certas indagações de cunho existencial frequentemente vislumbradas na ficção clariceana e particularmente em *Perto do coração selvagem* (1980) estão de certa forma implicadas, na medida em que o discurso lunardiano se configura na silhueta de Clarice Lispector, vai se construindo inicialmente em uma espécie de jogo de oposições entre a protagonista e seu pai Otávio, que compartilha a mesma identidade nominal de uma das personagens do primeiro romance clariceano, em uma evidente referência intertextual ao marido de Joana.

No conto sugestivamente intitulado “Clarice”, na história que vai se realizando a partir de outras tantas já contadas, a cena de abertura em que Otávio apresenta a cidade do Rio de Janeiro à filha – “Na varanda, ele aponta a pedra pontuda e as casinhas apinhadas que sobem pela encosta. [...] Aquele é o morro Dois Irmãos; do lado, a favela da Rocinha” (p. 65) – já se delinea uma situação de tensão e desconforto deflagrada pelas tentativas do pai no sentido de exigir maior intimidade do que a menina poderia oferecer naquele primeiro encontro. O tom professoral empregado pelo pai que “[...], chama cada coisa pelo nome, educando-[lhe] o olhar para as coisas que ama” (p. 65) também sugere a gênese de uma relação matizada pelo sentimento de hostilidade, ao menos de uma das partes envolvidas. Em especial, a menina parece censurar as atitudes de Otávio em sua busca no sentido de assenhorear, através da linguagem, de tudo o que está ao entorno.

Ao contrário da menina, que nem ao menos sabe como chamar “o único homem importante da [sua] biografia” (p. 65), Otávio adota uma postura diferenciada, sugerindo a ocorrência de um dos temas cadentes na ficção clariceana acerca do poder da linguagem:

Lá é o Leblon, Ipanema do lado e, à direita, esse você sabe, o Cristo. Apresenta os bairros e as montanhas como um senhor feudal e, em seguida me espreita, à espera de reação. Aliás, ele me observa o tempo todo, procurando em meu rosto aquelas semelhanças que todos os parentes procuram nas gerações mais novas (p. 66).

Além disso, o olhar que o pai lhe dirige em busca de semelhanças ou afinidades que comprovem o parentesco, associado a um sentimento de bondade – “Para completar, tem essa bondade no olhar dele encaramelando tudo” (p. 66) – também agrava profundamente o incômodo da protagonista. Essa sensação de desconforto, aos poucos, refluí em uma espécie de mal-estar corporificado em ânsia de vômito, outro motivo constante na ficção clariceana e mesmo em *Perto do coração selvagem*, conforme aponta Benedito Nunes (1989). Dentre outros *leitmotifs* que frequentemente aparecem combinados ou de maneira isolada no mundo clariceano, o teórico aponta o motivo da náusea e do vômito que, segundo ele, atravessam a

obra de Clarice Lispector, formando, juntamente com o motivo da inquietação, do desejo de ser, com o predomínio da consciência reflexiva, da violência internalizada nas relações humanas, com a potência mágica do olhar, com um impulso ao dizer expressivo e outros tantos motivos elencandos, a totalidade significativa de uma concepção de mundo. Em *Perto do coração selvagem*, ficção sobre a qual Adriana Lunardi tece “Clarice”, a reação nauseante e o vômito sugerem uma desagregação entre a subjetividade e o mundo, entre a protagonista Joana e o que é lhe imposto.

No capítulo “A tia” da primeira parte do romance clariceano, o bolo saboreado durante a viagem de trem, o ambiente paradoxalmente asfíxiante da casa de praia associado ao perfume doce exalado pelos seios da figura repugnante da tia levam Joana a experimentar uma sensação diferenciada que lhe provoca vômito. Em frente ao mar, a então menina que recentemente havia perdido o pai, vivencia uma experiência inusitada e inquietante. Nas palavras de Clarice (1980):

Joana enxugou com as costas das mãos o rosto umedecido de beijos e lágrimas. Respirou mais profundamente, sentiu ainda o gosto inosso daquela saliva morna, o perfume doce que vinha dos seios da tia. Sem se conter mais, a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo (p. 39).

Para Regina Pontieri (1999), que aponta o engendramento do mundo em termos de experiência corporal enquanto o tema nuclear da obra, o bolo escuro comido ainda no trajeto até a casa de praia e depois vomitado, no mesmo momento em que a menina se vê livre da tia, metaforiza o corpo morto que Joana decididamente recusa. Em especial, a estudiosa afirma que, ao expulsar o bolo pelo vômito, a protagonista do romance de estréia de Clarice Lispector também rejeita a presença da tia e de seu corpo maternal que, de certo modo, reúne as imagens antitéticas de berço e túmulo<sup>70</sup>. Ainda, de acordo com Pontieri, a menina também rejeita, através do vômito e da reação nauseante, a experiência de morte vivenciada pelo pai.

Também em “Clarice”, a vontade de vomitar diante da mesa de café – “Estava à beira de vomitar quando a senhora de uniforme avisou que o café seria servido” (p. 66) – sugere a impossibilidade de ajuste da protagonista em relação à alteridade que Otávio representa e o mundo que ele procura governar e manter mesmo que precariamente. Entre filha e pai, parece existir uma distância quase irreconciliável traduzida em silêncio incômodo que se estabelece,

<sup>70</sup> Segundo Regina Pontieri, no capítulo dedicado a análise de *Perto do coração selvagem*, o corpo maternal da tia de Joana que aparece de modo grotesco e hiperbolizado na obra reúne as imagens antitéticas de berço e túmulo, na medida em que essas imagens aparentadas de terra e mãe significam a morada antes do nascimento e depois da morte.

segundo a menina, entre duas pessoas que não têm nada a falar uma à outra ou que, ao contrário, têm muito a dizer e nem imaginam por onde começar. De modo especial, essa oposição que se esboça parece defluir em uma espécie de inquietação que se manifesta na protagonista do conto lunardiano enquanto vocação para o excesso, para a desmedida e, sobretudo, para a violência:

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, transferi essa ferocidade para as palavras, que cicatrizam mais lentamente que os arranhões (p. 66).

Ao que parece, o encontro inusitado com o pai e, notadamente, o olhar de bondade de que ele se vale constantemente despertam os impulsos de agressão e violência da protagonista tencionados, algumas vezes, no fluir de sua linguagem e de suas palavras. Assim como a menina de “Clarice”, Joana de *Perto do coração selvagem* também declara aversão em relação ao que identifica enquanto uma bondade morna e leve, um sentimento que lhe “[...] dá realmente ânsias de vomitar” (p. 156). No segundo capítulo da primeira parte do romance, ela compara o sentimento de bondade a um pedaço de carne crua e morna, na medida em que:

A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta (p. 18, grifo acrescentado).

Na ficção de Lunardi assim como na de Lispector, a protagonista parece mesmo reclamar por sentimentos fortes e intensos, traço fundamental das personagens de linhagem clariceana, segundo os apontamentos de Benedito Nunes<sup>71</sup>. Talvez por isso, a menina de “Clarice” reprove, por um lado, a bondade pressentida nos olhos encaramelados do pai e, por outro, se compare a uma espécie de animal de unhas afiadas ou mesmo a um selvagem das cavernas incapaz de controlar seus instintos e sua força destrutiva:

[...] Será minha contribuição a esse homem que enquanto raspa a polpa de um papaia até a casca, tenta mapear o gelo em que pisa. Sou capaz de destruí-lo, sinto a força em mim. A força de um selvagem das cavernas que não sabe controlar os próprios instintos (p. 67).

---

<sup>71</sup> Para o crítico, a violência represada dos sentimentos tidos como primários e destrutivos – a cólera, a ira, a raiva e o ódio, por exemplo – que subitamente explodem e abrem possibilidade à vivência dilacerante de um excesso ou mesmo de um arrebatamento se configura como uma das características mais marcantes das personagens que habitam o universo criado por Clarice Lispector.

Esses sentimentos violentos e agressivos vivenciados pela menina de “Clarice”, em face das investidas de Otávio e da possibilidade de destruí-lo, também são experimentados por Joana. Em *Perto do coração selvagem*, a vida cotidiana e o aconchego da paz doméstica não podem conter a inquietação que permeia a experiência interior de Joana e nem tão pouco a sua força instintiva represada. À exemplo do que ocorre com a protagonista do relato de Adriana Lunardi, Joana sente-se capaz como “um animal solto” (p. 17) de transgredir todos os limites que lhe são impostos, apesar de, segundo Benedito Nunes, seus pendores anárquicos jamais se concretizarem, refluindo para uma angústia de liberdade e um constante esforço de expressão artística e conhecimento. No segundo capítulo da primeira parte do romance clariceano, Joana também compara a sua força à de um animal:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com segurança irrefletida de uma fera? [...] Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade (p. 17).

A força instintiva e os desejos obscuros de Joana, em algumas circunstâncias, conduzem não somente a um esforço em busca de conhecimento e do dizer expressivo, mas também a sensação de não possuir limites definidos, o que implica uma sensação de liberdade plena:

Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar. Pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade (p. 72).

Esse “[...] estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas” (p. 44) contrasta seguramente com a relação deficitária que estabelece com o marido Otávio, a quem tinha de conceder todos os minutos que eram seus. Para Joana, “A sua presença [do marido], e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade” (p. 114). Ao lado de Otávio, sentia que “O sangue corria-lhe mais vagarosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula” (p. 115).

Também em “Clarice”, a protagonista igualmente a Joana anseia viver sob o signo da liberdade, perto do coração selvagem da vida. As tentativas de aproximação, o olhar bondoso e encaramelado, a necessidade de chamar “cada coisa pelo nome” e, sobretudo, as constantes e infrutíferas perguntas de “um pai recém-nascido que nunca comprou presentes de

aniversário” (p. 67) sugerem a vivência do conflito. Ao que parece, nesse caso, é o pai quem procura definir impositivamente limites à filha, buscando ansiosamente cumprir o “papel que durante toda a vida [...] evitou desempenhar” (p. 65). Aos poucos, no entanto, Otávio percebe a impossibilidade de exercer o papel paternal que, de um modo geral, Jean Chevalier (2005) concebe enquanto:

[...] desencorajador dos esforços de emancipação, que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente, é o mundo da autoridade diante das forças novas de mudança (p. 678).

Na perspectiva da protagonista, os olhos arregalados de Otávio diante da imagem de anjo perverso que vai se delineando a cada novo gesto seu, talvez, confirmasse as incertezas quanto ao que dizer. Em especial, revela a menina, a segunda xícara de café e o primeiro cigarro do dia causam sensação de incômodo quase indisfarçável:

*Sopro a fumaça de lado*, pergunto se incomoda. Ele agüenta firme. Autoriza-me um fiquê à vontade de anfitrião educado e, no embalo, confia ter parado de fumar há pouco. E que achava que minha geração estava melhor informada sobre os malefícios do fumo (p. 67, grifo acrescentado).

A cena da menina com o cigarro na mão, soprando a fumaça “de lado”, sinaliza, além de uma vocação ou mesmo um desejo no sentido de não aderir às normas paternas de um convívio sem hostilidades, um sugestivo jogo intertextual que vai se realizando, sobretudo, em relação ao episódio originalmente encenado em *A paixão segundo G.H.* (1998), romance publicado pela primeira vez em meados da década de sessenta. Em “Clarice”, Adriana Lunardi re/cria imaginativamente a cena em que G.H. fuma na janela de seu edifício de treze andares, observando a amplidão da paisagem “[...] como se estivesse no pico de uma montanha, [ela] olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de [suas] fotografias” (p. 35).

Ana Miranda, em *Clarice Lispector: o tesouro de minha cidade* (1996), assim como também o faz Adriana Lunardi, tece uma imagem de Clarice, um esboço que se espelha, segundo Aimée Bolaños (2008), nos biografemas das personagens dos livros de Clarice Lispector e de seus escritos pessoais. No capítulo intitulado “O dia de hoje”, a cena protagonizada por G.H. é também re/criada por Miranda, com sutil delicadeza, em um sugestivo jogo intertextual prenunciado já nas primeiras linhas do discurso mirandiano. Assim como ocorre com a menina do conto de Adriana Lunardi, a Clarice de Ana Miranda é flagrada, em diversos momentos, se deliciando com cigarros e algumas xícaras de café:

Toma um café. Acende um cigarro. Um café, um cigarro. A ponta do cigarro cai, pelos treze andares do edifício branco. Assim a vida vai passando. Clarice sai para a rua (p. 33).

Em “Clarice”, de Adriana Lunardi, a cena em que a menina fuma e saboreia sua segunda xícara de café sugere ainda uma aproximação não só às personagens assumidamente ficcionais como também à própria Clarice Lispector, flagrada, algumas vezes, conforme sugerem as imagens da fotobiografia de Nádia Batella Gotlib (2008), fumando cigarros ou mesmo sorvendo uma enorme xícara de café enquanto segurava sua máquina de escrever no colo. Entre as imagens que compõem essa espécie de livro-álbum em que se revela o jogo de múltiplas faces e olhares enviesados, a biógrafa recupera uma série de fotografias e até mesmo caricaturas em que Clarice surge em toda a sua impenetrabilidade e mistério com um cigarro entre os dedos.

O caminho que a protagonista de Adriana Lunardi se propõe a trilhar, desde o momento em que chega ao Rio de Janeiro e encontra Otávio, resulta do desejo de vivenciar um encontro com Clarice Lispector, a quem considerava “[...] mais familiar do que qualquer ser no mundo” (p. 76). Sua trajetória em busca de Clarice transfigura-se em busca não só por filiação artístico-literária como também por referências afetivas e existenciais, na medida em que a ausência sempre sentida de Otávio – “[...] nunca tivera um pai até hoje” (p. 76) – e a morte de sua mãe convertem-se em sentimento de não-pertença, sugerindo falta de afinidade e incompatibilidade absoluta com aqueles que deveria considerar membros de sua genealogia familiar. Essa percepção de não pertencer parece timbrar, em especial, a relação entre a menina e Otávio.

Sentados à mesa, filha e pai parecem estranhos um ao outro, sensação que atinge seu momento de maior intensidade quando Otávio descobre, depois de uma pergunta difícil “[...] dessas que se experimenta primeiro abrindo-lhe a casca para verificar se está perfeita” (p. 68), o desejo da menina em visitar o cemitério localizado no bairro do Caju. Aquela resposta, sem qualquer hesitação, consolida a imagem de anjo perverso, somente pressentida no momento em que a menina acendia seu primeiro cigarro do dia e enchia sua segunda xícara de café. Diante da face empalidecida de Otávio e de seus olhos fundos, ela percebe que:

Pronto. Está feito. Sou uma garota difícil. Dessas que fazem os pais fincarem os cotovelos na mesa e segurarem as têmporas com o indicador e o dedo médio, enquanto os polegares sustentam as mandíbulas inferiores, alisando a máscara da perplexidade (p. 68).

A gargalhada vívida e espontânea de Penha, a empregada que servira a mesa do café, também evidencia o sentimento de estranheza causado pelo inusitado pedido da menina. À exemplo do que ocorre com a pintora de “Sonhadora”, a escritora suicida de “Ginny”, a bailarina de “Flapper” e, sobretudo, a atriz de “Uma biografia para Barbie”, a protagonista de “Clarice” se opõe em relação aos outros por sua condição peculiar, traço identitário altamente expressivo, embora não excepcional, muito vinculado às artistas que povoam o universo ficcional lunardiano, estejam elas vivenciando os últimos momentos – como Júlia, Virginia, Zelda e outras tantas mulheres de *Vésperas* – ou então a gênese – como Ana Bárbara/Barbie – de uma trajetória vital e artística. Especificamente em “Clarice”, o desejo de conhecer o cemitério do Caju, com “Tanta coisa linda para se ver [naquela] cidade [...]” (p. 68), sinaliza as diferenças sensíveis entre “a estranha filha do patrão” e os demais que, na concepção de Penha, certamente iriam preferir conhecer o Pão de Açúcar em vez de querer visitar o cemitério do Caju. Diante da presença marcante daquele ser que escapa a sua lógica, a empregada sugere, de modo irreverente, uma possível relação entre a menina e o universo gótico:

Você é gótica? Penha se esbalda, irreverente. O termo aprendido na novela da tevê é uma sobremesa que irá apreciar em família, depois do expediente, comentando sobre a estranha filha do patrão que em vez do Pão de Açúcar preferia visitar o Caju (p. 68).

“[V]exado por ter de se expor à crítica popular dos fatos” (p. 68), Otávio também estranha o pedido e a menina sente “a raiva se infiltrando na massa corrida do discurso paterno, o olhar crespo de indignação”. Talvez, supõe a protagonista, o ódio possa ser o sentimento supremo que a liga ao pai, já que o resto da história se resumia a “buracos mal cobertos pelas versões esfarinhadas de [sua] mãe” (p. 69). Sendo assim, lembra, a certeza de sua origem “[...] precisou das duas possibilidades combinadas: a crise dos quarenta batendo à porta de dois ex-namorados e um exame de saúde trazendo a suspeita de que em breve [ela] seria órfã de mãe” (p. 69).

Tal como acontece com Joana de *Perto do coração selvagem*<sup>72</sup>, a ausência da mãe entendida enquanto uma espécie de lacuna recém descoberta, além de evidenciar a natureza mortal e finita do corpo, também sugere à protagonista de “Clarice” a necessidade de buscar

<sup>72</sup> “A mãe” – o terceiro capítulo do romance carrega um simbolismo inverso ao do primeiro, “O pai”. Enquanto a figura do pai é a representação da ordem, da lei, da instituição, o simbolismo da mãe se relaciona à matriz da vida, à origem e à fecundidade, estabelecendo o princípio feminino enquanto força universalmente vital, potência telúrica e ctoniana. A simbologia da mãe, ligada a terra e ao mar, pode ainda vir a representar a vida e a morte, tal como sugere os estudos de Jean Chevalier (2005).

outras/novas referências afetivas, em um exercício para descobrir pertenças que, ao mesmo tempo, implica a re/criação de trama genealógica bastante específica. Ausente até o momento em que a menina descobre que seria órfã de mãe, Otávio parece, em momento algum, figurar nesse contexto de busca, embora pai e filha compartilhem “afinal, o mesmo código, [...]. O exame de DNA disse” (p. 69). Além da ausência da figura paterna vivenciada desde o nascimento – “Na hora do meu nascimento, não havia ninguém para fotografar o parto” (p. 69) –, o encontro com Otávio, depois da morte da mãe, parece não favorecer a descoberta de afinidades e pertenças nem tão pouco patrocinar o estabelecimento de uma relação genealógica autêntica e significativa.

Ao contrário, para a menina, a presença marcante do pai, dezessete anos depois, ilumina não as afinidades e possíveis semelhanças, mas as diferenças, que sinalizam não poucas vezes conflitos e omissões. Essa relação conflituosa pressupõe ainda significativa divergência entre os valores acalantados por Otávio e a visão de mundo da menina. Na perspectiva da protagonista, o olhar sobranceiro do pai e a inapelável presunção de quem ostenta um verdadeiro império sugerem, de certo modo, esse jogo de oposições e diferenças que se estabelece. Em especial, o apartamento e seus tesouros – “O piso recamado de persas, a cintilância de alguns cristais e essa natureza na varanda, luxuosa como documentário da *National Geographic*, [...]” (p. 70) – revelam o que ela chama de “uma alma vendida”.

Apesar das inúmeras e frustradas tentativas de aproximação e diálogo, a menina estranha a postura de Otávio e tudo o que ele representa, manifestando surpresa ainda quanto à atividade profissional desempenhada pelo pai.

Você trabalha com propaganda, mamãe disse.  
 Internet. Sou sócio em um provedor.  
 Ele, provedor. Meu riso explode. Só podia ser uma piada. Otávio finge não perceber a ironia. Quer saber se eu navego, qual é a minha máquina, quanta memória ela tem.  
 Pouca. Uso computador só para escrever.  
 Os filhos dos meus amigos respiram Web. É divertido. Você não tem vontade?  
 Não gosto de me divertir (p. 70-1).

Além da evidente referência intertextual a um dos episódios mais significativos de *Perto do coração selvagem*, em que Joana confessa orgulhosamente à professora que não gosta de se divertir (p. 14), a tentativa de diálogo entre pai e filha marca, mais uma vez, a dissidência entre a protagonista que utiliza seu computador apenas para escrever e os demais que buscam uma espécie de felicidade gratuita que parece não interessar à menina. A existência de oposições e divergências implica a criação paulatina de uma situação de conflito

crescente, de uma relação cada vez mais tensa entre a subjetividade e o mundo. No conto lunardiano, a experiência conflitante é vivenciada em relação ao pai que, a exemplo de seu homônimo no romance clariceano, representa o avesso de tudo o que a protagonista busca em seu itinerário pela cidade do Rio de Janeiro.

Tal como acontece com Joana, os conflitos vivenciados pela protagonista de “Clarice” convidam a buscar refúgio no mar, símbolo por excelência da dinâmica vida, incluindo, de acordo com Jean Chevalier (2005), os nascimentos, as transformações e os renascimentos. No conto de Adriana Lunardi, esse encontro que adquire contornos vivificantes não ocorre efetivamente, apesar de a menina lembrar, entre um questionamento e outro do pai, que precisava descobrir se o mar ficava muito longe – “O mar! – me lembro – preciso descobrir se fica longe, se posso ir a pé até a praia e andar sozinha, andar até descobrir o que é lalande” (p. 72). Diferente de Otávio, cujo único temor era “[...] ver o Quarto Mandamento ser rasgado em mil pedacinhos no chão da sala, sujando os tapetes que, de tão puros prometem voar” (p. 71), a menina procura vivenciar experiências mais significativas e autênticas, motivada, talvez, assim como as personagens clariceanas, por uma paixão da/pela existência.

Essa paixão que desemboca, segundo Benedito Nunes (1989), em um desejo de ser livre e em uma aspiração sempre renovada pelo auto-conhecimento marca deliberadamente a oposição entre a protagonista e seu pai que, em certo momento, confia nunca ter acreditado que alguém pudesse realmente ensinar algo. À exemplo do marido de Joana em *Perto do coração selvagem*, que “[...] gostava dos pequenos gestos e dos velhos hábitos, como vestes gastas, onde se movia com seriedade e segurança” (p. 128), Otávio também procura se mover em um território mais estável, mostrando-se pouco receptivo às experiências de aprendizagem tão desejadas pela menina de “Clarice” que confessa abertamente sua ânsia em aprender:

Do que você gosta, então? desafia, meio zombeteiro, meio irritado.  
De apreender, respondo, a voz sumindo a cada sílaba, espuma que se espalha na arrebatada.  
Então você deve ir bem na escola, seus olhos se acendem: enfim uma brecha, quase um diálogo. Colei até o fim da faculdade, confiança, animadíssimo.  
Nunca achei que alguém tivesse alguma coisa para me ensinar e... (p. 71).

Esse desejo pelo conhecimento associado a um ímpeto em busca de liberdade, também vislumbrado na singular trajetória da personagem clariceana, resulta fundamental, levando a menina, mesmo enredada pelas perguntas do pai, a lembrar do mar e da necessidade de andar sozinha pelas areias da praia até o momento de descobrir o que é “lalande”. Em uma das cenas de *Perto do coração selvagem*, Joana explica o neologismo que havia criado para

nomear tudo àquilo que carece de nome. Assim como o mar de madrugada, esclarece Joana, em uma de suas visitas ao amante que encontrara ocasionalmente, lalande é:

[...] como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para o outro. Lalande é também o mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhece o mar (p. 182).

Também, em “Clarice”, a protagonista deseja encontrar o mar e descobrir o significado da palavra inventada pela personagem de Clarice Lispector, evidenciando não só seu desejo de aprender como também seu ímpeto libertário em busca de uma vivência mais plena e significativa que não encontra ao lado de Otávio. Para ela, no entanto, essa procura que parece obedecer a uma necessidade interior altamente significativa resulta em um exercício tão difícil e árduo quanto viver:

É tão demorado acostumar-se com o novo, que parece não haver tempo suficiente para isso. Em vez de viver, verbo irresponsável demais para tanta exigência, a gente deveria dizer estou me dedicando, como em um trabalho difícil; desses que exigem cada uma das horas do dia (p. 72).

Apesar das dificuldades pressentidas pela menina, que, a exemplo de Joana parece equilibrar-se entre o desejo de viver e o de atirar-se no jogo da escritura – ponto de indagação da maior importância, sobretudo, em *Künstlerromane* protagonizados por mulheres-escritoras –, a saída de Otávio para o trabalho reacende o desejo de visitar o cemitério do Caju. Antes de a menina deixar a casa do pai, no entanto, Penha passa as coordenadas de como chegar ao destino pretendido, sob a promessa de ela estar em casa à hora do almoço.

De posse de uma pedra e do dinheiro que havia guardado entre as páginas de um livro, a menina inicia uma viagem altamente expressiva e simbólica até o bairro do Caju, onde se depara com o cemitério Comunal Israelita. Ainda do lado de fora, ela caminha rente ao muro pintado com tinta barata, deixando seus dedos roçar a superfície áspera do tijolo. Sua vontade, no entanto, era de

[...] encostar [sua] testa ali, deixar que a indiferença dos séculos acalme as passadas rápidas do [seu] coração, que quer ser sempre outro, ou finalmente ele mesmo, e bate para lembrar que está à espera de uma decisão (p. 74).

O desejo da menina de sentir o frio antigo como a terra que, segunda ela, revela a “alma de todos os muros” (p. 74), além de lembrar um ritual tradicionalmente realizado pelo

povo judeu frente ao Muro das Lamentações<sup>73</sup>, também lembra uma das cenas de *Perto do coração selvagem*. Na primeira parte do romance intitulada “o pai”, a então menina Joana encosta a testa na vidraça que separa sua casa e a do vizinho – “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (p. 11) –, momento em que toma consciência da morte. Em “Clarice”, o muro opaco e frio do cemitério, cuja significação fundamental está relacionada, segundo Jean Chevalier, à noção de fronteira ou de separação, também apresenta papel fundamental, muito vinculado ao conhecimento que a menina tece sobre vida e morte, compreendendo, a exemplo da protagonista do romance clariceano, que “[...] nascera para o essencial, para viver ou morrer. E o intermediário era-lhe o sofrimento” (p. 82). Sua atitude contemplativa e silenciosa frente à opacidade do muro que leva a um saber arraigado à percepção em estado bruto, sobretudo, a respeito da experiência de morte anteriormente já vivenciada ao lado da mãe, assinala também a gênese de um percurso iniciático que resulta fundamental.

Nesse contexto, em que a protagonista parece obedecer à necessidade de buscar não só re/conhecimento sobre vida e morte, mas também sobre si mesma e sobre a sua história, a presença de uma estrela de seis pontas em cada uma das folhas do portão gradeado marca o ingresso da menina em um espaço essencialmente diferenciado, alternativo e, não poucas vezes, simbólico. De trás dos hexágonos estrelados também chamados de selos de Salomão se desvenda um universo outro descrito em minúcias pela protagonista e também narradora, que se encanta com as

[...] filas de lajes compridas e estreitas como *camas* de solteiros estampam o terreno de norte a sul.

Bem no meio, organizando o *dormitório*, a rua principal, feita de pedras portuguesas, alterna ondas pretas e ondas brancas. Um alpendre azul celeste a recobre (p. 74, grifo acrescentado).

---

<sup>73</sup> O muro ocidental, conhecido como Muro das Lamentações, é o lugar mais sagrado e venerado pelo povo judeu por tratar-se da única relíquia do último templo. O Muro Ocidental é uma pequena parte da muralha que Herodes construiu no ano 20 a.C., em redor do segundo Grande Templo. Nos anos 70, quando da destruição da cidade por Tito, este deixou de pé esta parte da muralha com seus enormes blocos de pedra, a fim de mostrar, às gerações futuras, a grandeza dos soldados romanos que foram capazes de destruir o resto da edificação. Durante o período romano não era permitida, aos judeus, a entrada em Jerusalém. Entretanto, durante o período bizantino, lhes foi permitido entrar, uma vez por ano, no aniversário da destruição, quando lamentavam a dispersão de seu povo e choravam sobre as ruínas do Templo. Daí o nome: Muro das Lamentações. O costume de orar junto ao Muro continuou durante o decorrer dos séculos. Entre 1948 e 1967 o acesso ao Muro foi novamente proibido aos judeus, já que ele se encontrava na parte jordaniana da cidade dividida. Depois da Guerra dos Seis Dias, o Muro das Lamentações converteu-se em lugar de júbilo nacional e de culto religioso.

As expressões “camas” e “dormitório”, utilizadas alternativamente para indicar os túmulos que se avizinhavam à rua principal do Cemitério Israelita, sugerem que, a exemplo de Joana em *Perto do coração selvagem*, a protagonista de “Clarice” também entende a morte não como o fim absoluto, mas como uma das portas, conforme expressa Jean Chevalier, por onde passa o ciclo da vida. Essa complexa relação que se constitui se torna ainda mais evidente, quando articulada às observações do teórico a respeito da representatividade da cama ou do leito, considerado um dos símbolos da regenerescência. Inscrito no conjunto de símbolos da horizontalidade, o leito ou a cama, segundo Chevalier, participa da dupla significação da terra, na medida em que dá e absorve vida, sendo considerado “o centro sagrado dos mistérios da vida, da vida em seu estado fundamental [...]” (p. 543).

Em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, na subseção “símbolos da intimidade”, Gilbert Durand (2002) também considera o túmulo e mesmo o sepulcro enquanto símbolos do repouso primordial, o que marca nitidamente o desejo de ver “na morte uma inversão do terror experimentado [...]” (p. 237). Essa inversão do sentido natural da morte permite o isomorfismo sepulcro-berço, sugerido em muitos rituais em que os mortos são enterrados na postura fetal. Ainda de acordo com o teórico, a expressão “cemitério” significa, pela etimologia, uma promessa de sobrevivência, uma vez que *koimêtêrion* quer dizer “câmara nupcial”. Parece ser, acrescenta ele, no próprio túmulo ou no sepulcro, lugar de inumação, “[...] que se desenrola a inversão eufemizante: o ritual mortuário é antífrase da morte” (p. 238).

O sepulcro relaciona-se ainda com as imagens de hibernação, dos germes e do sono da crisálida que, segundo afirma Gilbert Durand, se configura ao mesmo tempo enquanto sepulcro e berço das promessas de re/nascimento. Apesar de não referir explicitamente, a abelha assim como a crisálida também engendra a ideia de um possível re/nascimento ou mesmo de eternidade, concebida sob o aspecto de um eterno retorno. Na mesma linha de Durand, Jean Chevalier (2005) afirma que, muitas vezes,

Encontramo-las representadas nos túmulos como sinais de sobrevivência além-morte, pois a abelha torna-se símbolo de ressurreição. O inverno (3 meses), durante o qual parece desaparecer, pois não sai de sua colméia, é comparado ao período (3 dias) durante o qual o corpo de Cristo fica invisível, após a morte, antes de reaparecer ressuscitado (p. 3-4).

Na qualidade de animadora do universo entre a terra e o céu, a abelha pode ainda simbolizar a imortalidade da alma que, de acordo com Jean Chevalier, “pode deixar o corpo sob a forma de uma abelha ou de uma borboleta [...]” (p. 33). Além das camas-sepulcros,

símbolo em que se engendra a ideia de um possível re/nascimento, a menina de “Clarice” também se depara com uma abelha que, não causalmente, surge enquanto ser dotado de uma natureza ígnea associado também a uma concepção de perenidade da vida. Junto com o calor crescente, “[...] princípio de renascimento e de regeneração” (p. 168), ela também vislumbra

Quanto mais avanço, mais o oco do silêncio se fecha, ampliando o som das solas de sapato a esmigalhar a terra. O calor também cresce, e sinto que estou perdida. Paro, escuto com mais atenção. Nada se mexe, salvo uma abelha perturbada pelo sol (p. 75).

Em sua trajetória de busca quase solitária, a presença de um coveiro, apontando com “uma pá suja de cimento” (p. 75) a direção certa a seguir, também resulta fundamental. Com o cigarro no canto da boca, ele indica não só a rua como também o túmulo de Clarice, identificado não casualmente pelo número oito, localizado na rua G:

Siga por ali até a rua G. É o oitavo, à esquerda.  
Agradeço, aliviada, e, ao virar as costas, escuto ele perguntar:  
Você é da família, moça? (p. 75).

A indicação precisa do pedreiro, além de sugerir a ocorrência de uma possível relação intertextual já silhuetada na fotobiografia em que Nádia Batella Gotlib (2008) reproduz uma nota sobre o falecimento de Clarice Lispector<sup>74</sup>, evoca também toda a simbologia do número oito. Assim como a imagem da cama-sepulcro e da abelha pairando por entre os túmulos do cemitério, o oito se associa à ideia de re/nascimento, regeneração ou mesmo de ressurreição. Segundo Jean Chevalier,

Quanto ao Oitavo Dia, que sucede aos seis da criação e do sabbat, ele é símbolo da *ressurreição*, da *transfiguração*, anúncio da *era futura eterna*. Comporta não só a ressurreição de Cristo mas também a do homem. [...] Lembremos, para terminar que o signo matemático do infinito é um oito deitado, [...] (p. 653, grifos no original).

Dentre outras possibilidades, o símbolo do infinito representa ainda a regeneração periódica, pois, de acordo com Chevalier, “[...] o oito é o número do Gênio e do Antepassado – o mais velho dos ancestrais – que se sacrificou para garantir a regeneração da humanidade” (p. 652). No conto lunardiano, a trajetória da protagonista parece representar uma busca para

<sup>74</sup> “O adeus à Clarice”, publicada originalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 13 de dezembro de 1977, apresenta detalhes sobre o enterro de Clarice Lispector, realizado no Cemitério Comunal Israelita, no bairro do Caju, segundo ritual judaico. A nota ainda informa que “Embora os médicos do hospital do INPS da Lagoa tivessem aconselhado os familiares a enterrar a escritora no próprio dia da sua morte – sexta-feira – o sepultamento só foi realizado no domingo em respeito ao Sabah, que começa ao anoitecer de domingo. Antes do corpo baixar ao túmulo 123 da quadra G. foi lavado interna e externamente, por três mulheres da instituição judaica Hebra Kadisha, um processo que faz parte do ritual ortodoxo israelita” (p. 447).

descobrir ou mesmo re/criar, se necessário, a sua trama genealógica que vai se desenhando, em um movimento para trás, a partir da figura de Clarice Lispector. Esse desejo de busca que implica a ideia de retorno às origens, mesmo que elas sejam inventadas/fabuladas, se corporifica no momento em que o pedreiro indaga a menina sobre o parentesco entre ela e a escritora. Antes de responder com um sonoro “não”, no entanto, a protagonista de “Clarice” reconhece que, apesar de nenhum laço de genealogia a atar a Clarice Lispector ou a qualquer outra pessoa, existia uma afinidade que as unia, patenteando uma relação de parentesco em seu sentido mais amplo:

Não, não era filha, sobrinha ou prima. Nenhum laço de genealogia me atava a ela, mas a que família eu podia afirmar pertencer? Não tivera pai até hoje e, quando ele aparece, é minha mãe que parte: um arranjo muito simples demais para a inscrição familiar; ofende as leis mais elementares que a regulam. Nada em minha vida afiançara as relações de parentesco. Se eu quisesse uma família, tinha de criá-la eu mesma. Fazer uma seleção particular de pessoas e inventar uma afinidade que nos unisse. Um desespero de compreensão, por exemplo, no lugar de sangue. Então sim, poderia afirmar, gritar ao cozeiro, que Clarice me era mais familiar do que qualquer outro ser no mundo (p. 76).

Para Lélia de Almeida (2004), em *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*, a cena em que a menina a que identifica enquanto Joana/Adriana Lunardi se declara membro de uma família criada a partir do sentimento de afinidade que estabelece com Clarice Lispector é significativa, na medida em que representa metaforicamente o percurso experimentado pela escritora de *Vésperas*. Em seu livro de contos, Adriana Lunardi assim como a protagonista de “Clarice” também cria uma genealogia própria e singular, estabelecendo uma espécie de cânone pessoal de influências e admiração. Ainda segundo Almeida, a trama genealógica lunardiana surge de um anseio em descobrir/imaginar/inventar pertencas e possíveis afinidades não só artístico-literárias como também existenciais com outras mulheres-artistas, em um movimento excêntrico timbrado pela busca identitária que vai se desenhando nas vastas dimensões da arte, da cultura e da história.

Segundo Adriana Lisboa (2008), no ensaio crítico intitulado “Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: armadilhas ficcionais”, a autora de *Vésperas* brinca com a questão da influência, tematizando-a, especialmente, no conto “Clarice”. Nessa perspectiva, diz Lisboa, o texto de Lunardi é, ao mesmo tempo, lunardiano e clariceano, por opção.

Adriana Lunardi brinca com a questão da influência tematizando-a. Seu texto é clariceano por opção, ao mesmo tempo que é seguramente lunardiano. Estar diante de um túmulo é atestar a morte. No entanto a

narradora está ali para viver Clarice e para se fazer do que gosta. Está ali para se filiar (p. 2).

O encontro da protagonista de “Clarice” com sua “genealogia mais importante” (p. 7), que se dá de forma concomitante ao encontro tardio com o pai, também se converte em uma quase epifania identitária. Além disso, diz Lélia de Almeida, a história da menina que, ao relatar suas vivências, revela os sentimentos de inadequação e perda ocasionados por um pai ausente e distante deixa entrever

A história da própria Clarice e sua solidão dentro da família, se deixa ver aqui, e a história de Joana, a heroína fundadora da obra de Clarice Lispector em *Perto de um coração selvagem*, como também a história de muitos personagens clariceanos (p. 6-7).

Nessa complexa relação que se estabelece sob o signo da intertextualidade e do biografema barthesiano, a protagonista de Adriana Lunardi reconhece em Clarice Lispector uma trajetória de vida muito semelhante a sua, o que implica, segundo a menina, um sentimento de cumplicidade presente apenas entre quem compartilha um segredo, segredo de família. Com Clarice, ela tinha finalmente

[...] uma coisa parecida. 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. Ela afastava de mim o temor de enlouquecer só porque aquilo que eu sentia ainda não tinha nome. E me encorajava a ser o que eu era, a gostar de sê-lo. Assumia minha estranheza, apontava-me a beleza que havia nela e, sobretudo, cercava-a de dignidade. O resto do mundo ficasse atônito se era um daqueles que matam para florescer (p. 76).

Esse sentimento de cumplicidade experimentado pela menina resulta fundamental patenteando a busca pelo túmulo de Clarice, movimento que imprime à narrativa lunardiana um tom passional envolvente. O momento em que ela vislumbra “[...] o mármore que se ergue da terra como um pombo de peito estufado” (p. 77) transfigura-se em instantes de alegria contemplativa renovada assim que a protagonista procede a leitura da lápide, em que

[...] as letras foram pintadas à mão sobre o molde talhado em pedra. Na linha superior, o nome hebraico e a estrela de Davi. Uma única data 9-12-1977, sepultada para sempre o mistério do ano de seu nascimento. Clarice Lispector, leio. Clarice Lispector, leio outra vez, repetindo, até meus olhos acreditarem (p. 77).

A leitura da lápide extremamente simples de Clarice Lispector, sepultada de acordo com as tradicionais cerimônias fúnebres judaicas<sup>75</sup>, faz com que a menina experimente sensações até certo ponto conflitantes que, ao poucos, se convertem em um gosto salgado que lhe invade a boca, entronizando a experiência da oralidade e a presença marcante do sal, elemento que também aparece em *Perto do coração selvagem*. Diferente, no entanto, da cena em que Joana toma consciência da morte do pai, a protagonista de “Clarice” segura “as lágrimas [que] encham os canais escondidos sob o rosto, mas não escorrem” (p. 77), buscando se fortalecer no sofrimento. Diante do túmulo de Clarice, ela confia que:

[...] 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* (p. 77, grifo acrescentado).

A necessidade de se “filiar” à Clarice Lispector e a tudo o que representa enquanto mulher e artista, patenteando a proposta de estabelecer uma genealogia no feminino tão bem explorada pela estudiosa Lélia de Almeida (2004), conduz, nesse caso, a um expressivo ritual iniciático, através do qual a protagonista lunariana reconhece a autora de *Perto do coração selvagem* como sua antecessora. Nesse processo, em que a pertença a uma genealogia artístico-literária e vital resulta fundamental, a menina busca explicitar sua plena adesão à Clarice, através de um gesto tradicionalmente realizado pelos judeus, quando da visita à sepultura de entes queridos. Mesmo sem conhecer, ao certo, o significado do ritual, retira uma

[...] pedra do bolso e deposita-a na superfície respingada de luz. Um ritual de que não conheço ao certo o sentido, mas tomo de empréstimo para iniciar a tradição da minha linhagem (p. 77).

Sob o signo da estrela de Davi, emblema do judaísmo formado por dois triângulos invertidos e enlaçados que simbolizam a conjunção dos opostos, a protagonista deposita uma pequena pedra no túmulo de Clarice, em sua superfície respingada de luz. Esse costume muito difundido entre muitos povos, de acordo com Chevalier, configura-se como homenagem ou então, acrescenta o teórico, “[...] trata-se de um sacrifício, de uma oferenda, aos deuses, aos espíritos, às almas dos mortos” (p. 700-1). Segundo a tradição judaica, mais especificamente,

---

<sup>75</sup>De acordo com a fotobiografia de Gotlib, a escritora Clarice Lispector foi enterrada conforme os rituais judaicos. Segundo o judaísmo, o sepultamento é uma cerimônia de grande relevância. Todos os enterros judeus são sempre idênticos. O caixão é feito com um tipo de madeira simples, o mínimo dispendioso possível, forrado com um tecido preto e, na parte superior, é colocada a Estrela de Davi com as iniciais do morto. Nenhum outro adereço, como coroa de flores, velas ou caixões suntuosos, é permitido. Segundo o judaísmo, *as pessoas vêm do pó e voltam ao pó*.

pequenas pedras são depositadas sobre a sepultura de um/a judeu/judia, em sinal de resignação com a sua morte.

Segundo Semira Adler Vainsencher (2008), pesquisadora da fundação Joaquim Nabuco, a colocação de pedras sobre o túmulo é realizada sempre que se visita as sepulturas, simbolizando que o morto é lembrado e reverenciado. No conto de Adriana Lunardi, o costume tomado de empréstimo parece simbolizar não só reverência, mas também homenagem a tudo que Clarice Lispector representou e ainda representa. De certo modo, conforme a própria protagonista menciona, esse ritual assume um sentido muito peculiar vinculado à ideia de iniciação – também presente nos outros contos de Adriana Lunardi –, a sua linhagem, marcando possivelmente a gênese de uma nova mulher-artista que almeja dar continuidade à tradição artístico-literária iniciada por sua antecessora.

Diferente do que ocorre em “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e em outras tantas narrativas de *Vésperas*, a concepção de eternidade associa-se à sugestão de que a menina que, segundo Lélia de Almeida, atende pelo nome de Joana/Adriana Lunardi dará continuidade à estirpe clariceana. Mesmo porque, segundo a protagonista de *Perto do coração selvagem*, a eternidade está muito ligada “[...] à impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederiam após seu corpo” (p. 44-5). De certo modo, pensa Joana,

Sua qualidade era exatamente não ter quantidade, não ser mensurável e divisível porque tudo o que se pode medir, tinha um princípio e um fim. Eternidade não era a quantidade eternamente grande de que se desgastava, mas *eternidade era a sucessão* (p. 45, grifo acrescentado).

Também em “Clarice”, o conceito de eternidade vincula-se à ideia de continuidade concebida como sucessão que, nesse caso, implica a criação/fabulação de uma genealogia declinada no feminino, em que a menina se inscreve deliberadamente, a partir de uma espécie de ritual iniciático de passagem. Nesse contexto, o próprio ritual realizado ao meio-dia transfigura-se enquanto imagem de eternidade. Nos termos da protagonista e também narradora, “O meio-dia varreu toda a possibilidade de sombras. Acaricio o leito branco. A poeira gruda em meus dedos, lembrando-me do eterno pó que somos e seremos” (p. 77-8).

De acordo com Jean Chevalier, meio-dia é a hora em que já não há mais sombra representando a luz em sua plenitude. Para o teórico, o meio-dia marca uma espécie de “instante sagrado, uma parada no movimento cíclico antes que se rompa um frágil equilíbrio e que a luz se incline rumo a seu declínio” (p. 603). Dessa forma, acrescenta Chevalier, sugere a “[...] imobilidade da luz em seu curso – o único momento sem sombra – uma imagem de eternidade” (p. 603). Além disso, a expressão “eterno pó” também evoca a ideia de

circularidade concebida no sentido de eternidade, já que a poeira que gruda nos dedos da protagonista é símbolo da força criativa e da cinza que, segundo Chevalier, representa tanto o nascimento quanto a morte, formando assim uma espécie de círculo em que o início e fim coincidem.

Em *Perto do coração selvagem*, a viagem sem rumo certo de Joana, em que se vislumbra o grande refluxo final – marcado pela recorrência de índices da infância como o pai, o relógio badalando, as galinhas do quintal vizinho, dentre outros – também existe um movimento circular e ondulante, em que o fim busca o início, sugerindo o re/nascimento da protagonista. Esse processo que implica uma ideia de morte e de um novo nascimento, na última cena do romance que se deixa entrever sutilmente nas entrelinhas da história de Adriana Lunardi, se converte na imagem do centauro-mulher que, junto com a víbora, configura-se como ícone da vida que se afirma pela maldade e pela liberdade. De modo especial, a imagem derradeira do livro – “Nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso, me levantarei forte e bela como *um cavalo novo*” (p. 216, grifo acrescentado) – descortina não só a possibilidade de recomeço, mas ainda a promessa de vida plena.

Também em “Clarice”, o encontro da protagonista com sua antecessora sinaliza um recomeço que possibilita a travessia rumo ao coração selvagem da vida. Essa vivência dilacerante que se traduz em uma espécie de jogo de sensações engendrado em termos de experiência corporal – “Meu corpo dói de celebração” (p. 78) – se abre ainda a Otávio, que vagarosamente se aproxima do túmulo de Clarice Lispector:

Atrás de mim ouço um ruído. Não tenho pressa. Sei que ao dar as costas verei Otávio, as mãos nos bolsos, entre furioso e aliviado, pensando no que fazer comigo. Mas pode estar perto, muito perto, de conhecer a ordem dos corações selvagens (p. 78).

A presença do pai, a quem a menina se opunha deliberadamente, é significativa nesse contexto, remetendo, em certa medida, à possibilidade de uma reintegração quase utópica, a exemplo do que ocorre na última cena do romance clariceano, em que a figura paterna também é recorrente. Na perspectiva da protagonista de “Clarice”, realizar a travessia em busca de conhecer a ordem dos corações selvagens implica, ao que parece, a vivência de uma experiência ecumênica de autêntica abertura universal, através da qual se faz possível ter acesso a um conhecimento de mundo, que inclui o conhecimento sobre si mesmo/a e sobre o outro. Mesmo porque, conforme explica Jean Chevalier, o coração corresponde, de maneira muito geral, à noção de centro, expressão de mesma raiz epistemológica, em algumas línguas.

Para o teórico, o coração que é, de fato, o centro vital de todo ser humano, sendo responsável pela circulação do sangue, simboliza manifestadamente o centro ou mesmo o princípio da vida, da vontade e da inteligência. Além disso, acrescenta Chevalier, o duplo movimento – sístole e diástole – do coração faz dele ainda o símbolo do duplo movimento de expansão e reabsorção do universo. Em “Clarice” assim como no romance clariceano, estar muito perto do coração selvagem pode significar estar muito perto da vida em toda a sua plenitude, de um existir em estado bruto. Essa necessidade de um aprofundamento quase impossível também vislumbrada nas personagens de Clarice Lispector, segundo Benedito Nunes (1989), remete a um “interesse apaixonado pela existência” (p. 104) que parece opor a protagonista a seu pai Otávio, ao menos em um primeiro momento.

O itinerário da protagonista que habita a ficção de Adriana Lunardi sinaliza que seu interesse diz respeito não só às experiências de vida, mas também de morte. De um modo geral, esse interesse apaixonado pela existência converte-se em uma aspiração por conhecimento que se dá, preferencialmente, através do olhar. À exemplo das personagens clariceanas, a menina de “Clarice” se vale de um “olhar semelhante àquele, curioso e intenso das crianças que Jean Baudelaire” (p.116), segundo Regina Pontieri (1999), considera próprio dos/das artistas. No conto lunardiano, especificamente, essa potência quase mágica do olhar possibilita, sobretudo, a re/elaboração, em nível afetivo, do que seria incompreensível para o sujeito do ponto de vista referencial.

No túmulo de Clarice Lispector, palco onde a menina realiza a travessia em busca de conhecer “a ordem dos corações selvagens” (p.78), ela reconhece a importância da trajetória vivenciada até aquele momento. Muito mais que isso, descobre que, a exemplo de tantas outras mulheres-artistas que a antecederam, tais como Clarice Lispector, seu corpo está definitivamente liberado para vivenciar, de forma plena e significativa, a sua arte ou até mesmo, tal como propõe Elódia Xavier, “viver [...] plenamente sua vocação de ser humano, sua sexualidade, enfim, sua transcendência [...]” (p. 196).

## REFLEXÕES FINAIS

Pensar a ficção de Adriana Lunardi, conforme o proposto ao longo desta pesquisa, permite vislumbrar que a maioria de suas narrativas trata tematicamente da arte e do ser artista, o que sugere a existência de um projeto estético ou, ao menos, o esboço de uma linha de continuidade temática. Tal projeto é formatado em função/em torno da figura da artista e de sua trajetória vital e artística, movimento esse que confere certo caráter orgânico à produção da escritora catarinense. Especificamente, a problemática da mulher-artista aparece associada a uma ampla reflexão acerca da existência, da finitude humana, da passagem do tempo, da velhice, da memória e do corpo, motivos recorrentes no discurso de Lunardi. Tanto em *Corpo estranho* quanto em “Considerações sobre o tempo”, “Enquadramento”, nos relatos de *Vésperas* e em “Uma biografia para Barbie”, a presença marcante da figura do/a artista que, de um modo geral, aparece ligada a motivos e temas que atravessam a *écriture* lunardiana, torna patente o anseio, até certo ponto insistente, de refletir sobre a arte.

Essa acuidade reflexiva que parece, aos poucos, se desvelar do/pelo/no discurso ficcional assinala a existência de uma concepção de mundo bastante significativa, ligada notadamente a padrões temáticos que privilegiam o ser artista em busca da condição de ser *perene*, seja através de sua arte – caso da atriz Ana Bárbara/Barbie, da pintora Júlia da Costa, da escritora Virginia Woolf e da dançarina Zelda Fitzgerald –, seja através de uma sucessora – caso do relato “Clarice”. Nesse universo em que o foco recai preferencialmente sobre a figura da artista, a autora parece também buscar, a exemplo de suas personagens, tecer a sua identidade enquanto mulher e escritora.

Em sua ficção que, sob essa perspectiva, se aproxima da de Ana Miranda (1996), em *Clarice: o tesouro de minha cidade* e da de Rosa Montero (2006), em *Historias de mujeres*, Adriana Lunardi fala, mesmo que indiretamente, de si mesma e de sua trajetória enquanto mulher-artista, fundando um discurso íntimo, pessoal e auto-projetivo, em que o outro é parte

integrante de um eu que, por sua vez, se constrói a partir do outro, em uma espécie de simbiose quase interminável. Esse jogo de identificação que se estabelece entre Lunardi e suas célebres personagens e também entre Miranda e sua personagem Clarice e até mesmo entre Montero e as quinze mulheres que admira, parece ser motivado, ao menos em parte, pela condição de ser-artista compartilhada, que irmana sob a mesma aura criativa figuras que habitam mundos ontologicamente diferenciados. No caso de Adriana Lunardi, o estabelecimento ou mesmo a busca no sentido de instaurar essa relação de natureza eminentemente especular é metaforicamente representada em “Clarice”, de *Vésperas*.

Nesse relato, notadamente, o itinerário da menina de dezessete anos até o túmulo de Clarice Lispector para se filiar à renomada escritora e a tudo representa, em certa medida, o percurso de Adriana Lunardi em busca de fundar a sua genealogia literária. Quem sabe, nesse relato que se constrói declaradamente a partir do romance *Perto do coração selvagem* e da concepção de eternidade concebida enquanto continuidade e sucessão, a protagonista de “Clarice” não seja mesmo uma re/criação da própria autora? Quem sabe a trajetória da jovem personagem em busca de descobrir pertencças ou mesmo inventar sua trama genealógica, procurando estabelecer referências tanto artísticas quanto vitais, não seja também a da autora de *Vésperas*?

No caso de Lunardi, esse desejo de constituir a sua genealogia, a partir de um sentimento de identificação e afinidade, vínculo basilar e fundamental para a constituição de uma linhagem, se estabelece não só em relação à figura de Clarice Lispector mas também em relação às demais mulheres-artistas que, pelas suas mãos habilidosas, foram transformadas em personagens de ficção. Nessa complexa e íntima relação de espelhamento entre a escritora de *Vésperas* e suas personagens está imbricada a necessidade de lidar com a angústia diante da experiência do tempo e da morte, na tentativa de adiá-los, talvez. Em “Sonhadora”, em “Ginny” e em “Flapper”, a recorrência de um tipo de voz narrativa muito próxima da personagem enfatiza o sujeito enquanto consciência reflexiva, memoriosa, imaginante e/ou criativa e aponta para o jogo de proximidade, produzindo efeitos de sentido em planos distintos. Nesses três relatos, o desejo de eternidade é um tema silencioso e constante. A encenação/fabulação dos últimos momentos de Júlia da Costa, de Virginia Woolf e de Zelda Fitzgerald engendra um discurso de forte apelo visual que, reiteradamente, sugere ser a criação artística uma forma de sobrepujar a condição humana vinculada à finitude e à morte.

Nesse universo de fronteiras imprecisas, cuja única existência imaginável é puramente linguística, tanto a pintora Júlia quanto a escritora suicida e a dançarina Zelda vivenciam uma experiência simbólica de morte e posterior re/nascimento, processo esse bastante recorrente

nas narrativas de artista de autoria feminina. Em “Sonhadora” e em “Ginny”, de modo especial, as protagonistas, devido à condição de artista, passam por um rito de iniciação/passagem, mediado pela ação sempre regeneradora e purificadora da água: a primeira, transpõe os umbrais de seu último desenho, rumo ao mar aberto; a segunda, experiencia uma cerimônia de batismo concomitante ao suicídio nas águas do rio Ouse. Para ambas é a vivência de um momento de morte e de posterior re/nascimento. Em “Flapper”, a experiência de passagem, através da qual se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda a iniciação, se dá pela ação do fogo.

Em “Ginny” e em “Sonhadora”, a vivência desse momento de morte engendra um domínio pleno do corpo. Contrariamente, em “Flapper”, por motivos alheios ao seu desejo, a protagonista, uma artista *manqué*, perde mesmo que provisoriamente esse domínio, mas nem por isso, deixa de re/nascer na/pela arte. Em todas as protagonistas, entretanto, na versão lunardiana, verifica-se uma busca deliberada por um espaço alternativo à constrição de um mundo lógico, ordenado e racional: o refúgio da arte. Em “Sonhadora”, especialmente, a sensação de não-adaptação resulta ostensiva, dada a postura diferenciada que Júlia da Costa adota diante da arte e da vida, atribuindo prioridade à primeira.

Considerada figura de exceção pelas demais personagens representantes do grupo social, a pintora se fecha para o mundo em seu casarão por quase uma década, optando por viver somente de arte e de lembranças, o que também evidencia a exaltação da arte sobre a vida, a crescente alienação em relação ao mundo lógico e, por vezes, banal de que a artista é parte integrante, mas com o qual nunca se adapta satisfatoriamente. Nesse caso, a transformação da sala de recepção, após o velório do marido, em ateliê de arte também aponta, em certa medida, para esse alijamento do convívio social e para a opção pelo exílio em busca desse espaço alternativo.

Nesses relatos, a busca por um refúgio na arte também engendra, de um modo geral, uma viagem rumo aos lugares habitados pela memória, o que sinaliza um momento de crise associado ao drama da velhice, do envelhecimento, da proximidade da morte, da passagem irremediável do tempo. O itinerário de viagem pelos meandros da memória e da arte, tal como ocorre em “Sonhadora” e mesmo em “Ginny” e em “Flapper”, aponta a necessidade de encontrar espaços alternativos que, de algum modo, parecem a salvo da destruição. Talvez, por esse motivo, sobretudo a pintora Júlia da Costa de “Sonhadora” decida pela re/memória, pelo desejo e o imaginário, em um movimento de busca para escapar às garras do tempo.

A vivência desse drama, que tem seus fundamentos na passagem irremediável do tempo, também se manifesta através do corpo feminino. Tal como ocorre em “Sonhadora”,

“Ginny” e “Flapper”, esse processo, de algum modo, implica no fazer artístico, na medida em que o corpo se configura como o espaço em que a arte da mulher irremediavelmente se inscreve. Em “Sonhadora”, essa experiência se configura em uma espécie de apagamento do corpo da mulher que, no exílio voluntário de aproximadamente oito anos, passara a “fica[r] menor a cada dia” (S, p. 108), transformando-se quase em um ser imaterial. Nesse caso, a invisibilidade do corpo feminino sugere não só a proximidade da morte e a passagem do tempo que a tudo destrói, mas também a exaltação da arte sobre a vida e a necessidade de apagamento do corpo da mulher-artista para dar espaço à sua arte.

Em “Ginny”, relato em que a arte que Virginia havia praticado, ao longo de quase “seis décadas completas” de existência, é referida enquanto uma arte que se escreve com o corpo inteiro, essa problemática se impõe novamente. Nas vésperas de seu suicídio, no entanto, essa relação entre corpo feminino/práxis artística se altera sensivelmente, evidenciando a imagem de um corpo transtornado, que já não consegue vivenciar plenamente a arte, na medida em que se vê enredado na trama de histórias que haviam para ser escritas. Nesse contexto, a imagem de Virginia encarcerada em um labirinto de vozes também evidencia, em certa medida, esse fechamento do corpo feminino para a arte.

Em “Flapper”, a experiência do corpo também é recorrente. Assim como ocorre com a dançarina Alabama de *Esta valsa é minha* (1986), a partir do qual a narrativa de Adriana Lunardi vai declaradamente se construindo, a imagem que se tece é a do corpo feminino envelhecido, fechado ou mesmo impossibilitado de vivenciar, ao menos não concretamente, o fazer artístico. Na versão lunardiana, no entanto, Zelda Fitzgerald experimenta, em uma espécie de delírio, um estranho despertar de seu corpo que parece novamente livre para vivenciar sua arte. Nesse delírio em que se encontra, diferente da pintora Júlia de “Sonhadora” e mesmo da escritora Virginia Woolf de “Ginny”, em que o corpo da mulher-artista sofre um apagamento para dar espaço e voz a arte, Zelda expõe e exhibe seu corpo, movimento característico das atrizes e dançarinas de *Künstlerromane* de autoria feminina.

Nesse conto, o apelo à dança através do qual o ser artista busca uma libertação no êxtase representa a aspiração por uma vida superior, somente alcançada no momento da morte de Zelda, metaforizada na imagem de uma borboleta que alça vôo por entre as chamas. De modo especial, o vôo alado de Zelda transformada em borboleta, após se desvencilhar de seu invólucro de crisálida, implica não só uma ideia de liberdade e transcendência, mas também sugere o renascimento simbólico da mulher-artista, tal como se dá em “Sonhadora”, “Ginny” e mesmo em “Clarice”.

Nesse conto último, no entanto, o re/nascimento da mulher-artista aparece associado à ideia de continuidade, o que implica a criação/fabulação de uma trama genealógica, a partir da qual a protagonista e também narradora do relato se reconhece como espécie de sucessora de Clarice Lispector que dará seguimento à sua estirpe. O itinerário que a menina se propõe a trilhar até seu encontro com a renomada escritora, com quem procura se filiar a partir de um ritual tipicamente judeu parece, ao menos em parte, resultar de uma ânsia por auto-conhecimento associada a um ímpeto em busca de liberdade e de experiências mais plenas e significativas. Em certa medida, esse movimento empreendido pela menina sugere a imagem do corpo liberado, não mais enredado nos laços familiares e nas amarras patriarcais, capaz de vivenciar suas escolhas, seus próprios caminhos e, sobretudo a sua arte. Diferente do que ocorre com Zelda de “Flapper”, Júlia de “Sonhadora” e Virginia de “Ginny”, em que a liberdade plena é, de certa forma, experimentada no momento ou nos últimos momentos que antecedem a morte, a menina de “Clarice” parece ter essa mesma sensação no instante em que, frente ao túmulo de Clarice Lispector, realiza a travessia rumo ao coração selvagem da vida.

Também em “Uma biografia para Barbie”, Ana Bárbara/Barbie experimenta, mesmo que não de maneira tão plena quanto as mulheres-artistas de *Vésperas*, a sensação de liberdade. Nesse conto, a narradora que também assume a tarefa de esboçar uma espécie de biografia a partir das inusitadas vivências de Barbie, uma atriz empenhada em sua busca por sucesso, prestígio, reconhecimento público e, sobretudo, por um espaço de realização expressiva e liberação. Assim como ocorre em “Clarice”, a concepção de ser livre engendrada na trama de “Uma biografia para Barbie” aparece associada à problemática do corpo feminino que, nesse caso, se transfigura em um corpo liberado capaz de vivenciar plenamente a práxis artística. À exemplo da menina de “Clarice” que ousa inventar/fabular sua própria trama genealógica ao invés de se submeter às normas e preceitos paternos, Ana Bárbara/Barbie também opta por percorrer seus próprios caminhos em busca de sua arte que pressupõe, antes de tudo, a experiência do corpo livre/liberado que não se submete à aceitação de padrões, identidades e modelos impostos.

A *performance* teatral de Barbie, em uma espécie de palco improvisado, também implica um jogo de oposições entre a mulher-artista e a figura paterna. No exercício teatral que propõe, a partir do qual busca re/visitar seus dramas pessoais e a luta que travou para se tornar atriz, em um movimento característico dos relatos especulares ou mesmo das construções *mise en abyme*, ela também aponta a necessidade de, mesmo simbolicamente, abandonar a casa paterna, em uma evidente relativização do sentido de família. Assim como

se dá em “Clarice”, Ana Bárbara/Barbie também procura estabelecer outros vínculos de identidade que não os instituídos tradicionalmente, primando por valores relacionados à arte, à autonomia, à liberação e à ruptura de paradigmas. A montagem de uma peça de teatro inspirada em Frida Kahlo e mesmo o episódio em que a atriz re/cria toda uma situação, apresentando sintomas semelhantes aos diagnosticados para a pintora mexicana, resulta fundamental nesse sentido.

Além de assinalar uma espécie de anseio em constituir laços de identidade com outras mulheres-artistas, tal como se processa em “Clarice” e, dentro de outra perspectiva, na relação que se estabelece entre Adriana Lunardi e as personagens de *Vésperas*, o episódio em que Ana Bárbara/Barbie busca se identificar com Frida Kahlo também sugere que a mulher-artista é capaz de re/nascer através de sua arte. No caso da atriz de “Uma biografia para Barbie”, o processo de re/nascimento resulta de um exercício a partir do qual a mulher-artista vai se re/inventando e, de certa forma, se re/criando a cada novo papel que ousa representar. Para a biógrafa, a capacidade de Barbie de se re/criar, por seu poder de imaginação criadora, implica uma experiência marcada pela ânsia de viver intensamente, sob o signo da busca da liberdade que, algumas vezes, aparece associada à práxis artística.

Nesse horizonte em que se des/vela o complexo universo de uma atriz de teatro, a narradora e biógrafa vive também sob o signo da busca, ao percorrer os caminhos da alteridade que se transformam em um percurso de aprendizagem, auto-conhecimento e de reconhecimento de si e do mundo. Na leitura possível que faz da trajetória, ou melhor, de partes da trajetória de Barbie, dada a impossibilidade de se ter uma percepção integral do sujeito, ela também fala de si mesma e de suas vivências, buscando compor a sua imagem em um permanente e infinito diálogo com a experiência do outro. Enredada nos percalços da narração, que apresenta uma dimensão metaficcional ou autoreflexiva, a narradora-biógrafa vai acompanhando os passos de Ana Bárbara/Barbie, um sujeito notadamente performático, em trânsito, com múltiplas identidades, muitas vezes, narcísico. Essa trajetória em busca de uma atriz que, engendrada pelo olhar do outro, procura permanentemente a *performance*, converte-se em possibilidade para a narradora-biógrafa de autoconhecimento, por meio de estratégias especulares.

Dentro de um outra perspectiva, também Adriana Lunardi parece situar seu espelho em direção ao outro, em direção às mulheres-artistas que habitam suas histórias, procurando tecer sua/s identidade/s, tanto estética e artística quanto existencial. Ao que parece, esse itinerário em busca de si e do outro atinge seu ponto de maior intensidade em *Vésperas*, espaço em que passa a empreender uma espécie de movimento para trás em busca de suas

origens e de suas antecessoras que constituem inegavelmente seu cânone de influências e de admiração. A partir desse diálogo que estabelece com outras mulheres-artistas, que, de alguma forma, foram fundamentais na sua formação e em sua trajetória enquanto leitora e escritora de livros de ficção, Adriana Lunardi vai compondo suas histórias que apresentam a um só tempo características do *Künstlerroman* de autoria feminina, das biografias imaginárias ou ficcionais e do conto. Esses retratos da mulher-artista, seja ela uma personalidade documentada pela historiografia oficial ou mesmo uma personagem inventada/criada, evidenciam que Lunardi se interessa por formas de escrita que perturbam a noção convencional de gênero (*genre*).

Sobretudo em “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper”, “Clarice” e mesmo em “Uma biografia para Barbie”, a busca sistemática de apagamento de limites e fronteiras rígidas que Adriana Lunardi propõe diz respeito não só à interação entre gêneros literários, mas também diz respeito às relações entre realidade e ficção. Seu discurso, que parece se con/trans/figurar enquanto discurso essencialmente híbrido, incerto e/ou mesmo transgressor, aponta a necessidade de pensar a categoria de gênero a partir de princípios mais fluídos e maleáveis. Isso não significa, no entanto, pensar o discurso lunardiano desvinculado de qualquer relação no que tange ao estatuto arquitextual dos gêneros. Muito pelo contrário, significa pensar seu discurso a partir de outra lógica, de outros conceitos de literatura e de gênero.

Tal como se propõe, o discurso de Adriana Lunardi explora a existência de uma espécie de rede ou trama de discursos, um *corpus* literário precedente a partir do qual vai se construindo enquanto reminiscência e variação de textos e discursos previamente constituídos. Nesse diálogo que estabelece com uma dada tradição literária e de gênero, a autora de *Vésperas* e de outras tantas obras vai realizando a sua leitura-escritura, em que busca compor um texto em função de, ou em oposição, a outro texto ou outros textos – historiográficos e, sobretudo ficcionais –, constituindo-se em uma espécie de palimpsesto declarado. Nesse espaço de fronteiras difusas ou de não-fronteiras, em que se encontram múltiplas vozes, às vezes dissonantes, repleto de intertextos, referências, símbolos, sugestivas imagens e alusões, a autora vai construindo seus retratos da mulher-artista como uma espécie de rendilhado, em que se inscreve a problemática acerca da arte e do ser artista, da passagem do tempo, da memória, a questão do corpo, do processo simbólico de morte e re/nascimento e mesmo de questões relacionadas à composição, à existência ou não de fronteiras entre gêneros ou entre realidade e ficção.

Cabe salientar que a proposta ficcional de Adriana Lunardi, tal como se apresenta, implica o delineamento de sua identidade autoral, na medida em que procura assinalar sua

história individual e legitimizar a experiência da mulher e sua trajetória existencial e intelectual. A postura adotada pela autora que, diferente de muitos outros escritores e escritoras pós-anos 70, aceita a influência de Clarice Lispector, escapando pela via do abraço das armadilhas ficcionais de um “pós-Clarice”, de um “anti-Clarice” ou mesmo simplesmente de um “assim-como-Clarice”, evidencia, segundo Adriana Lisboa (2008), que “filiando-se a Clarice Lispector, sem abdicar de sua personalidade autoral e escrevendo (inscrevendo-se) em sua própria contemporaneidade. O gesto mesmo da re-escritura, não por oposição, mas como suplementação, fortalece seu lugar” (p. 2).

Nesse gesto de re-escritura a partir do qual busca fortalecer seu lugar, conforme precisa a crítica de “Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: armadilhas ficcionais”, dialogando com artistas da envergadura de Júlia da Costa, de Virginia Woolf, de Zelda Fitzgerald e, especialmente, de Clarice Lispector, de cuja obra parece ser atenta leitora, Adriana Lunardi desenvolve uma produção ficcional que se insere afirmativamente no âmbito da tradição literária brasileira e ocidental. Por essa razão, talvez, Adriana Lisboa sugira que a autora de *Vésperas*, em seu esforço de dar visibilidade à mulher-artista e à escritura feminina, fortalece também o lugar que ocupa, enquanto mulher e enquanto escritora.

Esse parece ser o eixo móvel na dialética da escritura de Adriana Lunardi que, buscando dar visibilidade à práxis artística e à experiência cultural da mulher, elabora uma espécie de painel com diferentes retratos da mulher-artista. De modo especial, a escolha de “Sonhadora”, “Flapper”, “Ginny” e “Clarice”, com base em uma perspectiva histórica pontual que serve de critério para a seleção dos contos, evidencia que, apesar de cada uma das escritoras ficcionalizadas estar relacionada a um momento específico, a trajetória das mulheres-artistas lunardianas se assemelha em muitos aspectos. Em todas as situações encenadas, a exaltação da arte sobre a vida resulta ostensiva. Em “Clarice”, diferente do que ocorre nos demais relatos vislumbrados, a prioridade atribuída à práxis artística não implica necessariamente rejeição da vida pela arte, mas sim rejeição em relação à figura paterna e a tudo o que ela representa, em um primeiro momento.

Em “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e “Clarice”, outro ponto que aproxima o percurso vivenciado pelas mulheres-artistas diz respeito à experiência com o corpo, com a memória e com a morte. Em “Uma biografia para Barbie”, relato que se realiza dentro de uma outra perspectiva, essas questões relacionadas ao corpo e à memória também aparecem associadas à trajetória de Ana Bárbara/Barbie. De certa forma, a atriz de “Uma biografia para Barbie” ainda se aproxima da menina de “Clarice” na medida em que ambas reconhecem a necessidade de se desvincular da figura paterna, evidenciando assim a necessidade de

estabelecer outros laços de identificação e afinidade que não os já instituídos social e culturalmente.

Cabe destacar que a escolha de “Uma biografia para Barbie” para integrar o *corpus* de análise se deve ao reconhecimento da existência de dois eixos que correm paralelos: a história de Ana Bárbara/Barbie e a história de como se narra a história de Ana Bárbara/Barbie, o que confere uma dimensão auto-reflexiva à narrativa. A marcante presença de uma narradora envolvida nos percalços da narração de uma história que se quer biográfica aponta para a própria condição linguística do texto, evidenciando que se está criando um mundo alternativo. O modo como a narradora e também biógrafa conduz seu relato que, a partir de suas percepções e de pequenos detalhes, transfigura-se enquanto uma biografia possível de Barbie, repleta de inflexões, vestígios e essencialmente descontínua, parece se aproximar da maneira como a autora de *Vésperas* vai construindo as breves histórias tais como a de “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e mesmo “Clarice”. Talvez, em “Uma biografia para Barbie”, Adriana Lunardi se apresente, via a voz da narradora, como biógrafa.

Uma biógrafa que, em *Vésperas* e, sobretudo em “Sonhadora”, “Ginny”, “Flapper” e “Clarice”, busca construir suas histórias a partir de um rico e sugestivo exercício de leitura, de interpretação e de imaginação que se traduz em uma ficcional re-escritura da biografia de diferentes mulheres-artistas. Os retratos que elabora parecem tender a uma discussão metalinguística acerca da arte, da literatura, das relações entre realidade e ficção no discurso literário e, notadamente, no que diz respeito à problemática que envolve a noção tradicional de gênero (*genre*). Por outro lado, o discurso lunardiano parece também interessado em desenvolver ampla reflexão que envolve problemas existenciais de ordem universalizante. Essa proposta de pensar, via discurso artístico-literário, questões tais como a finitude humana parece se afinar com a visão de Clarice Lispector à respeito da arte ou, mais especificamente, da literatura. Em um dos muitos textos de *A descoberta do mundo* (1999), a renomada escritora com que Adriana Lunardi confessadamente dialoga declara que:

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura. O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá talvez se manifestar (p. 112).

## REFERÊNCIAS

### De Adriana Lunardi:

LUNARDI, Adriana. A última valsa de Zelda Sayre. In: KIEFER, Charles (org.). *O livro das mulheres*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 6-9.

\_\_\_\_. Uma biografia para Barbie. In: \_\_\_\_\_. *As meninas da Torre Helsinque*. Porto Alegre: Mercado Aberto, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, FUNPROARTE, 1996. p. 27-55.

\_\_\_\_. O silêncio do pântano. In: RANGRAB, Felipe (org.). *Pata Maldita*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2001.

\_\_\_\_. Ginny. In: \_\_\_\_\_. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 11-19.

\_\_\_\_. Ana C. In: \_\_\_\_\_. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 41-54.

\_\_\_\_. Minet-Chéri. In: \_\_\_\_\_. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 55-64.

\_\_\_\_. Clarice. In: \_\_\_\_\_. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 65-78.

\_\_\_\_. Victoria. In: \_\_\_\_\_. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 89-98.

\_\_\_\_. Flapper. In: \_\_\_\_\_. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 99-102.

\_\_\_\_. Sonhadora. In: \_\_\_\_\_. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 103-117.

\_\_\_\_. Considerações sobre o tempo. In: RUFFATO, Luiz (org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 227-238.

\_\_\_\_. Enquadramento. In: MOUTINHO, Marcelo (org.). *Contos sobre tela*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005. p. 35-40.

\_\_\_\_. *Corpo estranho*. Rio de Janeiro: Rocco. 2006.

\_\_\_\_. Contra a parede. *Revista Piauí*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 22, jul. 2008. p. 68.

### Sobre Adriana Lunardi:

ANGIOLILLO, Francesca. "Vésperas" ata escritoras pelo fio da morte. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 7 set. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u27181.shtml>> Acesso em: 17 mar. 2008.

ALMEIDA, Lélia de. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. *Especulo - Revista de estudos literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhages.html>>. Acesso em: 20 dez. de 2007.

BRIDI, Marlise Vaz. Memórias ficcionais de escritoras: acerca das *Vésperas* de Adriana Lunardi. In: X Congresso Internacional da ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006. p. 1-10.

FRANCO, Adenize. Às vésperas do fim: um passeio pela narrativa contemporânea de Adriana Lunardi. *Temas & Matizes*, v. 5, n. 9, 1º semestre 2006. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/saber>>. Acesso em: 20 dez. 2009.

HORÁCIO, Luiz. Corpo estranho, de Adriana Lunardi. *O Globo on-line*, Rio de Janeiro, 2 fev. 2007. Disponível em <<http://www.adrianalunardi.com.br>> Acesso em: 20 jan. 2008.

LISBOA, Adriana. Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: armadilhas ficcionais. *Dubito Ego Sum - teoria da literatura*. Disponível em <<http://paginas.terra.br/arte/dubitoergosum/arquivo73.htm>> Acesso em: 11 ago. 2008.

MOREIRA, Carlos André. Da brevidade da vida. *Zero Hora*, Porto Alegre, 05 dez. de 2006. Disponível em <<http://www.adrianalunardi.com.br>> Acesso em: 20 jan. 2008.

OSAKABE, Haquira. *Corpo estranho*: sobre o romance de Adriana Lunardi. *Cad. Pagu*. Campinas, n. 30, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 18 set. de 2008.

VASQUES, Marco. Entrevista com Adriana Lunardi. In: \_\_. *Diálogos com a literatura brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, Porto Alegre: Movimentos, 2004. p. 19-30.

TUTIKIAN, Jane F. As meninas da Torre Helsinque. *Blau Contos e Poemas*, v. 15, p. 5-5, 1997.

#### **Sites:**

[www.adrianalunardi.com.br](http://www.adrianalunardi.com.br)> Acesso em: 20 set. 2008

[www.portoalegre.rs.gov.br/smc](http://www.portoalegre.rs.gov.br/smc)> Acesso em: 20 set. 2008.

[www.cbl.org.br/jabuti](http://www.cbl.org.br/jabuti)> Acesso em: 20 set. 2008.

[www.nosrevista.com.br/2007/08/28/mia-couto-vence-o-5%/C2%BA-premio-zaffari-boubonde-literatura-de-passo-fundo.html](http://www.nosrevista.com.br/2007/08/28/mia-couto-vence-o-5%/C2%BA-premio-zaffari-boubonde-literatura-de-passo-fundo.html)> Acesso em: 20 set. 2008

<http://www.biografias.netsaber.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

#### **Geral:**

ALMEIDA, Daniele L.; HEBERLE, Viviane M. As bonecas da contemporaneidade: representações midiáticas da identidade feminina. In: *Anais do VII Seminário Fazendo o*

*Gênero: Sobre gênero e preconceitos – estudos em análise crítica do discurso*, 2006. Disponível em: <[www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/H/Heberle-Almeida-02.in.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/H/Heberle-Almeida-02.in.pdf)> Acesso em: 13 nov. 2008.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Coleção Páginas Amarelas. Expressão e Cultura: São Paulo, 2002.

AZEVEDO, Maria Helena. Algumas reflexões sobre a construção biográfica. In: Anais IV Congresso ABRALIC – Literatura e diferença. São Paulo: 1994. p. 687-690.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BELL, Quentin. *Virginia Woolf: uma biografia 1882-1941*. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

BERGSON, Henri. *Memória e vida: textos escolhidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLÃNOS Aimée. *Metaficção*. Rio Grande, Mestrado em História da Literatura FURG, mar. 2006. Registro da palestra ministrada em Tópicos Avançados de História da Literatura.

\_\_\_\_\_. *Clarice, uma aprendizagem das vidas imaginárias ou o prazer da composição*, 2008. [xerox, inédito].

BOLLÉME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 201.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In:\_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7-22.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz: USP, 1987.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In:\_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 74-83.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_. Feminino feminino: Clarice com Cixous. In:\_\_\_\_. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995. p. 71-81.

BRANDÃO, Izabel. Re-significação e retencimento do lugar do corpo na literatura: considerações teóricas iniciais. In: *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade*. Maceió: EDUFAL, 2006. p. 134-146.

BUISINE, Alain. Biofictions. In: *Le biographique*. Revue des sciences humaines, vol. 88, n° 4, oct.-déc. 1991, p. 8-13.

CALDERÓN, Demetrio Estévez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial, 1999.

CAMPELLO, Eliane. Nélide: jogando com destinos. Comunicação apresentada no *First International Congress of the American Portuguese Studies Association*. Yale University, março 1998. [mimeo]

\_\_\_\_. Em compasso de valsa com Zelda Fitzgerald. Transit Circle, Porto Alegre, v. II, n.2, p. 69-84, 1999.

\_\_\_\_. A composição espaço-temporal em *Künstlerromane* de autoria feminina. Comunicação apresentada em Encontro Internacional Fazendo o Gênero V, na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. [xerox, inédito].

\_\_\_\_. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

\_\_\_\_. O tema do suicídio em contos de Maria Benedito Bormann. *Interdisciplinar*, v. 3, p.3, 2007

\_\_\_\_. Imagens da artista na narrativa contemporânea de autoria feminina. Comunicação apresentada em VIII Jorandas Nacionales de Literatura Comparada, promovida pela Asociación Argentina de Literatura Comparada, realizada na Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2008. [xerox, inédito].

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-80.

CASSORLA, Roosevelt M. S. *O que é o suicídio*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Trad. de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- DALTREY, Peter. Fitzgerald. In: \_\_. *Drean on*. Inglaterra: Voiceprint, 1995. 1 CD-ROM. faixa 3.
- DEL PRIORE, Mary. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Ed. do SENAC, 2000.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. de Cristina Tamir. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FÉLIX, Loiva Otero. *História & memória: a problemática da pesquisa*. Passo Fundo: Editora da UPF, 2004.
- FITZGERALD, Zelda. *Esta valsa é minha*. Trad. de Rosaura Heichenberg. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: \_\_. (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 19.
- GOMES, Roberto. *Júlia*. Belo Horizonte: Leitura, 2008.
- GOTLIB, Nádia Battela. *Clarice fotobiografia*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- HENNEZEL, Marie; LELOUP, Jean-Yves. *A arte de morrer: tradições religiosas e espiritualidade humanista diante da morte na atualidade*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis – RJ: Vozes: 1999.
- HUSTON, Nancy. Le génie et la schizophrène : Scott et Zelda Fitzgerald. In: \_\_. *Journal de la création*. Paris: Éditions du Seuil, 1990. p.39-60.
- KAHLO, Frida. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: \_\_. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LARRETA, Enrique Rodríguez; GIUCCI, Gilberto. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural – a formação de um intelectual brasileiro*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2007. p.189-191.
- LEVY, Nelson. Princípio da liberdade. In: NOVAES, Aduato (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990. p. 155-166.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro. Rocco: 1998.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MILFORD, Nancy. *Zelda: a biography*. New York: Haper & Row, 1970.

MIRANDA, Ana. *Clarice Lispector: o tesouro de minha cidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

MONTERO, Rosa. *Historias de mujeres*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Poesia – Júlia da Costa*. Curitiba: Imprensa oficial do Paraná, 2001.

\_\_\_\_. Júlia da Costa. In: \_\_\_\_\_. *Escritoras brasileiras do século XIX – volume I*. Santa Catarina: Mulheres, 2000.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e artes plásticas*. Ouro preto: UFOP, 1993.

\_\_\_\_. A mulher enquanto artista: a estética da castração em Lya Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 309-315.

PRADA, Renato. O narrador e o narratário: elementos pragmáticos no discurso narrativo literário. In: *La narratologia hoy*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Biografemas. In: \_\_\_\_\_. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 9-19.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê editorial. 1999.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: 1976. p. 11-32.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2006.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

STEINBERG, Shirley. A mimada que tem tudo. In: STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe. (orgs.) *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 323-338.

TELLES, Norma. Um palacete todo seu. Comunicação apresentada na BRASA-Washington, em nov. 1997.

VAINSENER, Semira Adler. *Enterro judeu*. Recife, 29 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/noticia>>. Acesso em: 15 set. 2009.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? o corpo feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

WERNECK, Maria Helena. Um novo biografismo. In: *Palavra 2/Dep. de Letras da PUC-Rio*-n. 1 (1993), Rio de Janeiro: Grupho, 1994. p. 31-39.

WOOLF, Virginia. *Diário íntimo III (1932-1941)*. Trad. de Laura Freitas. Barcelona: Grijalbo mondadori, 1994.

\_\_\_\_\_. *Passeio ao farol*. Trad. de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.

WEINGÄRTNER, Pedro. Barra do Ribeira. 1914. 1 obra de arte, óleo sobre tela, 36,5 x 63,5 cm. Coleção particular. In: MOUTINHO, Marcelo (org.). *Contos sobre tela*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005. p. 31.

YOURCENAR, Marguerite. *Fuegos*. Barcelona: s.e., 1936. Disponível em <<http://www.scribd.com>> Acesso em: 12 set. 2008.

### **Obras consultadas:**

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1996.

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira. Biografia e gênero. In: GUAZZELI, César Augusto Barcellos et al. (orgs.). *Questões da teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. A autobiografia e a biografia. In: \_\_\_\_: *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

BAUMGARTEN, Carlos A. Literatura e História: o entrecruzamento de discursos. In: ALVES, Francisco das Neves; TORRES, Luiz Henrique (org.). *Pensar a revolução Federalista*. Rio Grande: Editora da FURG, 1993. p. 91-94.

BUTLER, Judith. Sujeitos de sexo/gênero/desejo. In: *Femininos literários*. Madri: Arco/Libros, 1999. p. 25-76.

CAMPELLO, Eliane. A artista como heroína na literatura norte-americana. *Artexto*. Rio Grande, n. 10, p. 29-37, 1999.

\_\_\_\_\_. *Lésbia: um Künstlerroman fundador*. Anais do Seminário internacional de história da literatura. Porto alegre: PUCRS, 2001. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. O *Künstlerroman* de autoria feminina no Brasil. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (org.) *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_. Gender e literatura. In: SCHIMIT, Rita Terezinha (org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

CARDOSO, Emanuel Silva. *Leitura: sentido e intertextualidade*. São Paulo: Unimarco, 1997.

CARDOSO, Marília Rothier. Retorno à biografia. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2002. p. 112-140.

CARVALHO, Regina. Um corpo nada estranho. *Diário Catarinense*. Santa Catarina, jun. 2007. Disponível em <<http://www.adrianalunardi.com.br>> Acesso em: 20 jan. 2009.

COSTA, Cláudia de Lima. Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. *Travessia*. Florianópolis: UFSC. nº. 29/30, ago. 1994/ jul. 1995, 1997. p. 123-160.

DUPLESSIS, Raquel Blau. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century woman writer*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno: cosmo e história*. Trad. de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercurejo, 1992.

GARCIA, Juan Fernando. *Visperas*, de Adriana Lunardi. *Crítica de la argentina*. Argentina, 16 mar. 2008. Disponível em <<http://www.adrianalunardi.com.br>> Acesso em: 20 jan. 2009.

GOTLIB, Nádia Battella. Na contramão da história biográfica. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 86-94.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis et. all. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 9-43.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: \_\_\_\_: *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 163-182.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência em tempos difíceis*. Trad. de João Roberto Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 167-182.

MARMELO, Jorge. Histórias de mulheres. *Público*. Portugal, 3 jun. 2006. Disponível em <<http://www.adrianalunardi.com.br>> Acesso em: 20 jan. 2009.

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Liv. Almedina, 1977.

ROEBER, Ana Maria. Para uma análise do Künstlerroman de autoria feminina: o dilema procriação/criação em *As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. Rio Grande,

2004. Dissertação [Mestrado em História da Literatura] – Fundação Universidade Federal do Rio Grande.

ROVERI, Fernanda Theodoro. A boneca Barbie e a educação das meninas – um mundo de disfarces. In: *GT: Gênero, Sexualidade e Educação/* n. 23. Disponível em: <[www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT23-3154-in.pdf](http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT23-3154-in.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2008.

SCHIMIDT, Benito. A biografia histórica: o “retorno” do gênero e a noção de “contexto. In: GUAZZELI, César Augusto Barcellos et all. (org.). *Questões da teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000. p. 121-129.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. de Denise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, Norma. Uma intuição do instante. Comunicação apresentada no ATSP-Nashville, em nov. 1997.

VASQUES, Marco. Um labirinto em nove contos. *Diário Catarinense*. Santa Catarina, 5 mar. 2005. Disponível em <<http://www.adrianalunardi.com.br>> Acesso em: 20 jan. 2009.

VECCHIA, Adriana Dalla; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. O passado traçando caminhos na literatura de Adriana Lunardi. Revista Eletrônica *Lato Sensu – Unicentro*, v. IV, 2008, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.unicentro.com.br>>. Acesso em: 15 mar. de 2008.

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

ZAYAS, Emilio López-Barajas. *Las historias de vida y la investigación biográfica: fundamentos y metodología*. Madrid: Universidade Nacional de Educación a distância, 1996.