

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

BRENDA LETÍCIA GUIMARÃES MARINOSI

**MORTE, DESLOCAMENTO E MEMÓRIA: UMA VENDEDORA DE
FÓSFOROS E UM CORPO ESTRANHO**

MARINGÁ - PR
2024

BRENDA LETÍCIA GUIMARÃES MARINOSI

**MORTE, DESLOCAMENTO E MEMÓRIA: UMA VENDEDORA DE
FÓSFOROS E UM CORPO ESTRANHO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Weslei Roberto Candido.

MARINGÁ-PR
2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

M339m

Marinossi, Brenda Leticia Guimarães

Morte, deslocamento e memória : uma vendedora de fósforos e um corpo estranho /
Brenda Leticia Guimarães Marinossi. -- Maringá, PR, 2024.
129 f.

Orientador: Prof. Dr. Weslei Roberto Candido.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de
Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Adriana Lunardi, 1963 -. 2. Mulher na literatura. 3. Memória. 4. Deslocamento
identitário. 5. Identidade. I. Candido, Weslei Roberto, orient. II. Universidade Estadual de
Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias
Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. B869.34


BRENDA LETÍCIA GUIMARÃES MARINOSSI

MORTE, DESLOCAMENTO E MEMÓRIA: UMA VENDEDORA DE FÓSFOROS E UM CORPO ESTRANHO


Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de Concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 25 de junho de 2024.


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **WESLEI ROBERTO CANDIDO**
Data: 26/06/2024 08:35:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Weslei Roberto Candido.
Presidente da Banca (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **ERICA FERNANDES ALVES**
Data: 25/06/2024 20:24:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Érica Fernandes Alves.
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **ALTAMIR BOTOSO**
Data: 25/06/2024 16:23:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Altamir Botoso.
Membro Titular Externo (UEMS – Universidade Estadual do Mato Grosso Sul)

À minha mãe Alice Guimarães Marinossi, pelo incentivo aos estudos e por me ensinar, desde a infância, que o conhecimento é valioso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, que me deu força para que este trabalho fosse concluído.

À minha família, pelo apoio e incentivo durante esta caminhada.

Ao professor Dr. Weslei Roberto Candido, por ter sido meu orientador e ter desempenhado esta função com paciência, dedicação e competência.

Aos membros da banca, professor Dr. Altamir Botoso e Dra. Érica Fernandes Alves, pela leitura atenta ao meu trabalho e pelas valiosas contribuições que enriqueceram esta versão final.

Aos professores das disciplinas do Mestrado, Clarice Zamonaro Cortez, Lúcia Osana Zolin, Luzia Aparecida Berloff Tofalini, Marisa Corrêa Silva e Weslei Roberto Candido, pelos ensinamentos que me permitiram desenvolver este trabalho.

Aos professores da UNESPAR – Campus de Campo Mourão, que me inspiraram e colaboraram para o meu crescimento ao longo da jornada de quatro anos.

De maneira especial, à professora Dra. Wilma, por me acolher como sua orientanda em 2016 no projeto de Iniciação Científica e acreditar em mim e na minha pesquisa.

Aos meus amigos da graduação em Letras por compartilharem comigo tantos momentos de descobertas e aprendizado, fundamentais para a minha escolha de seguir este caminho.

Aos colegas da turma do Mestrado, pelo companheirismo e troca de experiências que me permitiram crescer.

A todos que participaram do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, enriquecendo meu processo de aprendizado.

“Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidivo como o próprio tempo”.

José Saramago

RESUMO

Esta dissertação tem como *corpus* de análise os romances *A vendedora de fósforos* (2011) e *Corpo estranho* (2006), de Adriana Lunardi. Pretendemos analisar a trajetória da (re)construção identitária das protagonistas, permeada por conflitos como deslocamento, morte, crise identitária de personagens inseridas em espaços de trânsito e mobilidade, além de relações afetivas fragilizadas e desgastadas. Tudo isso é perpassado pela memória, utilizada como recurso para a (re)construção das identidades das personagens. As questões existenciais, as temáticas da solidão e a busca pelo sentido da vida estão presentes nos romances, que, narrados de maneira fragmentada, revelam os traumas, a dor e o luto por sucessivas perdas ao longo de suas caminhadas, o que se relaciona diretamente ao modo pelo qual elas encaram suas vidas e lidam com os problemas. Os textos apresentam também as diferentes perspectivas das protagonistas, que se emaranham através do tempo, ora presente ora passado, alternando em um profundo desarranjo que dá origem ao caos de seus próprios pensamentos. Para tanto, nosso trabalho terá como base teórica os estudos sobre literatura de autoria feminina, identidade e memória e deslocamento, como os de Zolin (2009), Telles (2004), Perrot (2007), Hall (2011), Halbwachs (1990), Candau (2011) e Marc Augé (1994), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Adriana Lunardi. Literatura de autoria feminina. Identidade. Memória. Deslocamento.

ABSTRACT

This dissertation has as its corpus of analysis the novels *A vendedora de fósforos* (2011) and *Corpo estranho* (2006), by Adriana Lunardi. We intend to analyze the trajectory of the protagonists' identity (re)construction, permeated by conflicts such as displacement, death, identity crisis of characters inserted in spaces of transit and mobility, in addition to weakened and worn-out affective relationships. All of this is permeated by memory, used as a resource for the (re)construction of the characters' identities. Existential questions, themes of loneliness and the search for the meaning of life are present in the novels, which, narrated in a fragmented way, reveal the traumas, pain and mourning for successive losses throughout their journeys, which is directly related to the way they view their lives and deal with problems. The texts also present the different perspectives of the protagonists, who are entangled through time, now present and now past, alternating in a profound disarray that gives rise to the chaos of their own thoughts. To this end, our work will have as its theoretical basis studies on literature written by women, identity and memory and displacement, such as those by Zolin (2009), Telles (2004), Perrot (2007), Hall (2011), Halbwachs (1990), Candau (2011) and Marc Augé (1994), among others.

KEYWORDS: Adriana Lunardi. Literature written by women. Identity. Memory. Displacement.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. SILENCIAMENTO DA MEMÓRIA E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA AO LONGO DA HISTÓRIA.....	25
2.1 Trajetória e representação: memória e história da opressão feminina	25
2.1.1 Desigualdade de gênero: o Brasil do século XX.....	35
2.1.1 Memória feminina e apagamento	47
2.1.3 Cânone e literatura de autoria feminina: o desencontro	53
3. MEMÓRIA E (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE	62
3.1 Conhecendo os romances.....	62
3.2 Memória, identidade e deslocamento	78
4. DESLOCAMENTO, MORTE E MEMÓRIA: A FERIDA DAS PROTAGONISTAS DOS ROMANCES DE ADRIANA LUNARDI.....	94
4.1 Morte, Deslocamento e Memória em <i>Corpo estranho</i> (2006): a perspectiva de Mariana	94
4.2 Doença mortal, Deslocamento e Memória: aos olhos de Manu	104
4.3 Família Nômade, Autodestruição e Memória, em <i>A vendedora de fósforos</i> (2011), de Adriana Lunardi	110
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS	126

1. INTRODUÇÃO

Na esteira de grandes mulheres escritoras que contribuíram para a consolidação da literatura de autoria feminina, a presente dissertação lança luz sobre o trabalho da escritora catarinense Adriana Lunardi, que se revelou um dos grandes nomes da literatura no cenário brasileiro, com um considerável arcabouço de obras traduzidas e publicadas em vários países.

Nascida em Xaxim, Santa Catarina, em 1964, Adriana Lunardi publicou suas primeiras obras na década de 1990, começando por *As meninas da Torre Helsinque* (1996), livro de contos pelo qual recebeu o prêmio Fumproarte (1996), na categoria autor/a revelação, e o Açorianos de Literatura (1997), na categoria melhor livro de contos. Seis anos depois, escreveu *Vésperas* (2002), publicado em diversos países, como França, Argentina, Croácia e Portugal, e indicado ao Prêmio Jabuti (2003). Tais obras de contos possuem caracteres biográficos, cujas narrativas envolvem mulheres escritoras e artistas.

Em 2006, publicou seu primeiro romance, *Corpo estranho*, também indicado ao Prêmio Jabuti e ao 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura (2007), sendo traduzido para o francês, espanhol e croata. Quatro anos depois, publicou seu segundo romance intitulado *A vendedora de fósforos* (2011), finalista do Prêmio São Paulo de Literatura no ano seguinte. Além disso, publicou a narrativa juvenil *A longa estrada dos ossos* (2014), mesmo ano em que recebeu o Prêmio Icatu de Artes, e ainda possui textos publicados em antologias, como *O livro das mulheres* (2000), idealizado por Charles Kiefer, *Pata maldita* (2001), organizada por Felipe Rangrab, *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura* (2002), preparado por Luiz Ruffato, *Contos sobre tela* (2005), de Marcelo Moutinho, e ainda *Contra a parede* (2008), breve narrativa que integra a *Revista Piauí*. A escritora catarinense é também autora, juntamente com o escritor, romancista e roteirista Max Mallmann, da série de TV *Ilha de ferro*.

Esta pesquisa contribuirá e enriquecerá os estudos, a crítica literária e a fortuna crítica da autora, uma vez que também seremos apresentados com um trabalho que possibilitará observar as questões identitárias do sujeito contemporâneo por meio da linguagem e experiência estética de uma escritora singular, que apresenta personagens em (re)construção e desvela aspectos relevantes da sociedade contemporânea, como os relacionamentos voláteis, a instabilidade emocional e a busca identitária.

A presente dissertação é um trabalho que começou a ser realizado no Projeto de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Campo Mourão, que

deu origem ao artigo intitulado “Autodestruição, submissão e culpa: traços das personagens femininas em *A Vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi”, publicado pela revista *Mafuá* em 2019. Nele, foram analisados os conflitos da trajetória das personagens de um único romance, como a rivalidade fraterna, o sentimento de culpa que permeia toda a narrativa, a crise identitária de personagens que se encontram em espaços de trânsito e mobilidade e, além disso, a submissão feminina evidenciada pela personagem mãe das meninas, que funciona como um pano de fundo para os conflitos marcados por uma família desestruturada, com laços humanos desgastados. Assim, esta dissertação pretende ser uma expansão da pesquisa iniciada durante a graduação e que despertou o interesse na pesquisadora para aprofundar temas relacionados à memória, que nos conduzirá a proveitosas reflexões acerca do universo das narrativas lunardianas.

A partir do estudo do romance *A vendedora de fósforos* (2011), subsidiado pelo PIBIC e da leitura das obras de Adriana Lunardi, será possível refletir sobre as características que envolvem seus escritos, que comumente trazem personagens femininas como centrais. Dentre os temas principais desse romance e outros de sua autoria estão as relações afetivas no cenário contemporâneo, permeadas por encontros e desencontros, cujas personagens são marcadas pela crise identitária. O objetivo geral desta pesquisa é a análise da trajetória das personagens protagonistas nas obras *Corpo estranho* (2006) e *A vendedora de fósforos* (2011), que evidenciam temas recorrentes nos romances de autoria feminina contemporânea, como o esfacelamento das relações humanas, o exílio, os deslocamentos identitários, a morte e a depressão, balizados pela memória.

Os objetivos específicos do trabalho consistem em analisar o papel da memória na construção das identidades das personagens femininas diante da morte e do deslocamento, e na trajetória de aprendizagem das personagens, valendo-se da importância da memória na narrativa contemporânea de autoria feminina; estudar a representação do espaço e das personagens nos romances; compreender de que forma a viagem e o deslocamento contribuem para a (re)construção identitária das personagens; refletir acerca da presença da desterritorialização, morte e efemeridade das relações humanas; além de entender e ressaltar a importância da literatura de autoria feminina contemporânea.

Sendo assim, a pesquisa é relevante na medida em que os romances em análise propiciam uma reflexão acerca da produção literária em relação à construção de identidades femininas envoltas em conflituosas relações afetivas, em meio à não-linearidade, à efemeridade e aos deslocamentos identitários. Tais questões se apresentam na trajetória das

personagens Mariana e Manu do romance *Corpo estranho* (2006) e das duas irmãs, representadas apenas pelo sobrenome “dos Anjos”, na obra *A vendedora de fósforos* (2011).

Além disso, os romances que compõem o *corpus* desta pesquisa representam a busca por um espaço contestado de fala e de poder, conforme aponta Regina Dalcastagnè em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), no qual a mulher tem conseguido maior representatividade, mesmo que o espaço conquistado ainda seja pequeno. A análise das obras é importante, pois se inserem nos chamados Estudos Culturais, que são uma das linhas de estudos críticos de obras literárias em destaque na contemporaneidade, e podem ser abordados pelo viés da Crítica Feminista.

Sendo assim, ambas as obras, objetos desta pesquisa, são importantes por representarem algumas das características da literatura de autoria feminina atual e por trazerem temas emblemáticos do mundo contemporâneo, como a fragilidade dos laços humanos, os deslocamentos identitários, exílio, sentimento de culpa e morte.

Analisando o *corpus* da pesquisa, faremos um paralelo entre as protagonistas, mostrando como a memória atua enquanto um dos elementos centrais, perpassando as narrativas do início ao fim, o que permite a (re)construção da identidade. A memória está presente ao longo dos romances, emergindo como uma viagem realizada pelas protagonistas ao passado, pelo desconhecido e, acima de tudo, em busca de si mesmas. Ao acionar a memória, as personagens viajam, ora ultrapassando as fronteiras físicas, ora atravessando as fronteiras do pensamento e da imaginação.

No entanto, antes de nos aprofundarmos nas temáticas a serem trabalhadas, para compreendermos melhor a trajetória das pesquisas que envolvem a escritora Adriana Lunardi, faremos um levantamento da fortuna crítica de suas obras e o que de mais relevante se observou para que possamos dar continuidade e verificar se, por ventura, há alguma temática ou padrão estético identificado nas análises.

A começar pela dissertação *Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi*, de Deise Bastos (2010), que pesquisa narrativas que demonstrem em que medida arte e artista estão em evidência nas obras de Adriana Lunardi, buscando observar como são construídos os retratos da mulher-artista. Dentre as obras analisadas estão *As meninas da Torre Helsinque* (1996) e *Vésperas* (2002), além de mencionar *Corpo estranho* (2006), no qual há um padrão temático que privilegia o ser artista. Além disso, Bastos (2010) observa que as obras de Lunardi costumam fazer reflexões sobre a morte, a existência, a finitude humana e a passagem do tempo.

Bastos (2010) explora os caminhos da problemática da arte e do ser artista, sendo um dos temas mais recorrentes nos escritos de Adriana Lunardi, como aponta Carlos André Moreira (2006), citado pela autora. Como prova disso, alguns contos do livro *Vésperas* são selecionados, como *Sonhadora*, *Ginny e Flapper* e *Clarice*. Neles, o artista renasce, pois a morte não representa seu aniquilamento total, havendo, portanto, um conceito particular sobre a eternidade.

Como já mencionado anteriormente, a pesquisadora tece, ao longo de sua dissertação, alguns comentários sobre o romance *Corpo estranho*, sob um viés distinto daquele que será abordado neste trabalho posteriormente. Tal romance trata da morte experienciada tanto por Mariana, que sofre e relembra a morte do irmão, quanto por Manu, que é uma jovem que luta contra o diabetes, no qual a finitude humana se projeta pelo eixo artístico. Mariana busca despistar o tempo que cada vez mais a aproxima da morte, assim como escultores e músicos, seus desenhos poderiam enganar as horas.

E, neste impasse com o tempo, a arte surge como um bálsamo e, conforme Bastos (2010), é algo que remete à eternidade, permanecendo intacta mesmo após a morte do autor. É o que ocorre neste romance, pois Mariana se retira para a solidão na mata atlântica da serra fluminense para pintar aquarelas botânicas após a morte do irmão e trabalha com afinco na tentativa de eternizar o desabrochar de uma bromélia vermelha.

Bastos (2010) observa semelhanças entre protagonistas de obras distintas, como por exemplo no conto *Sonhadora*, em que a pintora Júlia da Costa vive seus últimos momentos sob o drama da velhice, do envelhecimento do corpo e escolhe viver da arte e de lembranças apenas, se afastando do convívio social. Assim também no romance *Corpo estranho*, em que a mulher-artista percorre o caminho da solidão e o ápice ocorre na velhice, que é quando Mariana se depara com o mesmo drama de Júlia da Costa, o da decadência e morte. As protagonistas mostram nestas obras um conhecimento acerca da finitude humana, sobre o tempo, uma percepção acerca das horas e meses que se esvaem rapidamente. No caso de Mariana, Bastos (2010) constata que esse retraimento do convívio social é como uma rejeição da vida para dedicar-se à arte, isto é, viver uma vida de contemplação mais do que uma vida ativa. Nesta perspectiva, para Mariana, a arte é uma forma de suplantar a passagem do tempo, de arrancá-lo das garras da morte. Por isso, ela se dedica a criar/recriar aquarelas acerca da imagem da bromélia, que em pouco tempo se extinguiria, porém é perpetuada por meio de sua arte.

Dessa forma, de acordo com a pesquisa realizada, Mariana, por meio da arte, tenta reorganizar planos e expectativas que foram interrompidos pela ausência do irmão. Após a

morte de José, ela destrói toda sua obra e ateliê e precisa trocar óleos abstratos por aquarela, copiando o que via ao redor como uma forma de recriar o mundo como poderia ser depois da morte de José. Na tentativa de reconstituir o mundo ao seu redor por meio da arte, a única cor capaz de pintar vivamente as bromélias é o vermelho, também a cor da luz que ela presenciou no dia do acidente. E é a ausência da tinta que proporciona o encontro com Manu, uma fotógrafa de 23 anos que sofre de diabetes, uma doença grave, e luta contra a deterioração de seu corpo.

Assim como a outra personagem, Manu, que foi enviada por Paulo, se preocupa também em eternizar algumas imagens que estariam fadadas ao esquecimento, como, por exemplo, a pintura feita no portão de Paulo, uma rosa vermelha e negra. Uma vez que estar pintado no portão de Paulo tornava o desenho ainda mais efêmero, o que a obrigou a fotografar rapidamente, já que tal representação desapareceria com o tempo sem deixar espaço para a memória. Conforme Bastos (2010), Manu, também como Sonhadora, fotografa com o intuito de registrar e eternizar imagens, além do portão de Paulo, registra seu ex-namorado Diego, com quem havia se identificado. Fotografar suas perfurações no corpo e sua magreza suscitavam em Manu sua trajetória existencial permeada por crises hipoglicêmicas. Sentia que talvez pudesse prorrogar rostos que sumiriam, talvez dar mais 50 anos de vida, se fizesse o trabalho direito.

Em *Corpo estranho*, a vontade de responder ao tempo por meio da arte é o que aproxima Manu e Mariana. Ambas acreditam que suas composições artísticas e aquarelas poderiam alcançar a eternidade tão cobiçada pelos artistas. Assim como neste romance, em *Vésperas*, o tema da eternidade aparece de um modo mais intenso, permeado pela problemática que se encontra no limite entre vida e morte. Nele, a autora faz uma reflexão sobre a arte e a condição do ser artista de modo que a obra se envereda de formas diferentes, encenando “a morte de diferentes mulheres-artistas transformadas pelas mãos habilidosas de Adriana Lunardi, em personagens de ficção” (Bastos, 2010, p. 19). Com algumas variações na narrativa, *Vésperas* traz os últimos momentos de personagens célebres, a experiência de morte nada mais é que sinônimo de renascimento, excluindo deste time os contos “Clarice”, “Victória” e “Ana C”.

Lunardi tem suas características estéticas bem marcadas e específicas, que delineiam a figura do(a) artista e do problema que dele decorre. Em *Vésperas*, Lunardi aperfeiçoa a experiência da mulher-artista atrelada à escritura biográfica. Este livro de contos, que atrela a leitura de romances, cartas, diários, referindo-se a cada autora escolhida, sugere um jogo intertextual e também uma discussão entre ficção e não-ficção (Bastos, 2010).

Bastos (2010) pesquisa sob três perspectivas: o *Künstlerroman* de autoria feminina, ou seja, estuda narrativas sobre o crescimento de uma artista mulher até sua maturidade, no caso Adriana Lunardi. O segundo objetivo é estudar a biografia ficcional ou imaginária e o conto. Bastos investiga como Lunardi retrata as mulheres-artistas em um contexto de instabilidade construída pelo fato de não haver limite de gênero.

O trabalho investiga o gênero híbrido, isto é, a junção de dois gêneros literários, além da relação entre realidade e ficção. O objetivo do trabalho de Bastos (2010) relaciona-se a uma revisão bibliográfica sobre a teoria e história da literatura e a crítica literária feminista, especificamente sobre o *Künstlerroman* de autoria feminina, a biografia ficcionalizada ou imaginária e o conto. Realiza também a leitura dos contos já mencionados e de narrativas que se relacionam à prosa lunardiana, evidenciando a arte e a mulher-artista de diferentes épocas. Observa a linha histórica que é significativa e possibilita construir um painel do *Künstlerroman* lunardiano relacionado à biografia ficcional e ao conto, do século XX até a contemporaneidade.

Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge, em sua dissertação de mestrado intitulada *Representação da mulher escritora em Vésperas, de Adriana Lunardi* (2013), investiga a representação literária de autoria feminina, tematizando a problemática da morte permeada pela perspectiva biográfica e ficcional das personagens escritoras do romance estudado. Além disso, Jorge (2013) discute questões de gênero no Brasil, feminismo e a mulher escritora sob a égide da literatura menor no cânone literário.

A pesquisadora destaca a importância de estudar a obra *Vésperas* (2002), pois abre espaço para discutir a literatura de autoria feminina, que por muito tempo foi anônima e silenciada, mas que conquista cada vez mais leitores com o talento evidente de escritoras como Adriana Lunardi. Jorge (2013) relembra o caminho de opressão sofrido pelas mulheres ao longo do tempo e afirma que a morte permeia seus escritos, sobretudo para preencher o vazio da angústia e submissão e dos sonhos frustrados das escritoras, sendo a morte uma intersecção entre a escrita biográfica e a ficcional.

Um dos objetivos do estudo de *Vésperas* (2002) é conhecer escritoras que se destacaram no contexto histórico com suas célebres produções, apresentando a vida de poetisas e romancistas dos séculos XIX e XX, como Virgínia Woolf (1882-1941), Katherine Mansfield (1888-1923) e Sylvia Plath (1932-1963). A morte se evidencia aqui como uma espécie de ressurreição das escritoras, agora no plano ficcional sendo reencarnação, isto é, uma forma de conservar a escritora, evitar o seu esquecimento, pois a morte, neste caso, é algo que conserva e eterniza o artista.

Portanto, o objetivo de Jorge (2013) é iluminar o trabalho de mulheres, evocando a representatividade de escritoras e percorrendo os caminhos dos estudos de gênero, contribuindo para dar ênfase ao trabalho feminino e ao seu reconhecimento. Há uma representação da mulher escritora permeada pelo tema da morte, com características biográficas e ficcionais das personagens escritoras, uma vez que os escritos de Lunardi ressoam tanto em suas próprias obras quanto nas de mulheres representadas ficcionalmente.

Segundo Jorge (2013), uma das características de Adriana Lunardi é recriar o lugar de fala das personagens e até mesmo das escritoras artistas, cujas vozes se encontram e dão margem a diversas formas de representação. Dessa forma, é importante atentar para a fronteira entre o biográfico e o ficcional, que é crucial na obra desta escritora, pois sustenta a narrativa e é um traço marcante no foco narrativo principal.

As personagens que estão envoltas nas tramas de *Vésperas* (2002) têm trajetórias marcadas pelo drama da morte, pela desilusão e frustração. Os narradores conseguem transformar pessoas da vida real em protagonistas na ficção, sem perder o papel principal de escritoras-artistas, que podem ser confundidas com versões originais da escritora. Como vimos nesta obra, a mulher possui uma dupla personalidade: ora habita o texto ficcional, ora como mulher real, em conformidade com o texto biográfico, ambos se relacionando para produzir verossimilhança (Jorge, 2013).

Jorge (2013) conclui que a mulher lunardiana é marcada pela angústia, pelos caminhos da solidão, loucura, velhice, suicídio e doenças incuráveis, com vidas marcadas pela dor e sofrimento, o que dialoga com o signo da morte. Levando em consideração as características de Lunardi, a pesquisadora organizou a dissertação de forma a discutir sobre estudos de gênero no Brasil, literatura de autoria feminina, a representação da mulher escritora, a linguagem das mulheres, história e ficção que se entrelaçam na escrita do texto literário. Além disso, foca nas vozes narrativas dos contos de *Vésperas* (2002), reconhecendo os conflitos das mulheres escritoras, como suicídio, amor, solidão, entre outros.

Expandindo sua pesquisa na tese de doutorado intitulada *A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres e biografema* (2020), Jorge foca na análise de *Vésperas*, porém agora sob um novo olhar. Analisa, com mais ênfase, as representações das mulheres escritoras, ressaltando as experiências marcadas por questões existenciais. As mulheres representadas nos contos revelam suas decepções ao longo da vida, frustradas com seus papéis sociais, afundando-se em seus próprios dilemas. Nesse sentido, Jorge (2020) destaca em sua pesquisa que, no romance em análise, Lunardi transforma escritoras em personagens

e, ao final, escreve uma biografia de cada uma delas, o que mistura o ficcional e o biográfico, narrando as experiências finais das protagonistas.

Maria Zeneide Jorge (2020) cita a infeliz sina de algumas das escritoras estudadas, como Júlia da Costa, que idealizou um amor eterno e viveu reclusa. Virgínia Woolf e Ana Cristina Cesar, que viveram amarguradas em suas crises existenciais e cometeram suicídio. Zelda Fitzgerald, vítima de queimaduras em um sanatório, enquanto Clarice Lispector e Katherine Mansfield faleceram em decorrência de doenças graves e incuráveis para a época. A trajetória riquíssima feita por Lunardi abrange 139 anos de história das mulheres, narrando em ordem cronológica inversa desde o nascimento de Júlia da Costa até a morte de Ana C. Cesar em 1983.

A estudiosa mencionada explica que o título *Vésperas* é muito significativo, pois não se refere apenas ao entardecer ou cair da noite. Essa palavra demonstra a passagem de um espaço para outro, onde se revela como a reta final da vida das mulheres protagonistas dos contos. E, apesar do tema da morte estar presente, a linguagem sobre ela é suavizada, pois há um tom poético que embala as narrativas. A pesquisadora ainda constata que Lunardi se preocupou em reler, estudar e consultar obras e biografias para construir a sua obra, focando na figura feminina e atentando para as inquietações das escritoras em evidência.

É inegável que Lunardi apresente imensa sensibilidade e criatividade ao transformar escritoras reais em personagens dialogando com suas vidas e obras. E é neste jogo que o texto é encenado/confeccionado, cujas personagens são criações de Lunardi a partir de biografemas. Para Jorge, “a obra é uma espécie de provocação desafiadora, concebida sob o ponto de vista da infinitude, uma recriação da vida, que se desdobra numa escritura de vozes femininas plurais, refletindo um cânone para a escritora Adriana Lunardi” (Jorge, 2020, p. 16). Ou seja, as narrativas, apesar de terem características biográficas, são histórias ficcionais nas quais existem traços da imaginação da escritora, já que não é possível que a história seja contada pelas personagens.

O trabalho da professora universitária visa analisar como Lunardi descreve e ficcionaliza as escritoras, selecionando alguns biografemas. Recorre ao postulado de Roland Barthes (2005) para defini-lo, cuja expressão não tem uma concepção com rigor científico, é um conceito ainda frágil, porém, a pesquisadora o toma como uma investigação à reflexão e se torna proveitoso ao olhar para narrativas ficcionalizadas de Lunardi. O biografema, neste estudo, são os fragmentos de vidas que iluminam detalhes e dão novas significações ao texto. Dessa forma, levando-o em consideração, torna-se possível ter um novo olhar sobre as histórias das personagens e da mulher escritora. Assim, Jorge (2020) tem o propósito de

analisar a obra partindo da constatação do efeito das significações da narrativa, que emerge, sob fragmentos de vida, que são os biografemas.

A professora faz um estudo focado na reflexão entre esses dois termos e de que forma estão dispostos no livro de contos. Ela acredita que Adriana Lunardi tem uma forte/significativa ligação com suas personagens, não apenas em relação à escolha, mas também por criar uma obra levando em consideração escritoras que incorporam em seus enredos temas importantes das experiências sociais. Assim, Jorge (2020) se interessou pela investigação sobre questões canônicas e historiografia de autoria feminina do século XIX ao XXI.

Portanto, Maria Zeneide Jorge (2020) fundamenta em sua tese questões sobre a literatura de autoria feminina, o cânone literário, traços biográficos, morte e intertextualidade, descrevendo as vozes das figuras femininas e considerando as inquietações das mulheres escritoras.

Adriana Lunardi também foi objeto de pesquisas relacionadas ao espaço por Amara Botelho e Anderson Santos (2020) no artigo intitulado “Personagens e espaços em Corpo estranho, de Adriana Lunardi”, no qual se observa a relação e construção das personagens com as categorias de tempo e espaço. Segundo eles, para analisar as personagens da obra, é preciso levar em consideração que a literatura reflete a sociedade com a finalidade de expressar os indivíduos e mimetizar os tipos sociais. Isto é, a literatura acompanha o que ocorre no mundo e muitos personagens representam a complexidade deste, sendo uma das chaves a crise identitária, pela qual o sujeito moderno sofre alterações e fragmentações em relação à identidade. Isso faz parte das definições de sujeito pós-moderno, para as quais os pesquisadores tomam Stuart Hall (2011) como referência ao discutir o quão instáveis são as identidades.

Nos romances de Adriana Lunardi, observa-se que a identidade predominante é a do sujeito pós-moderno, que é descentrado, não se reconhece, está em crise e perdido em relação às suas próprias vivências, sem saber lidar com suas emoções. A crise identitária perpassa a trajetória das personagens; Manu, por exemplo, não sabe o que esperar da vida, sem expectativas de uma vida saudável, ela canaliza sua atenção para o fracasso de seu relacionamento com Diego e modifica sua personalidade após essa perda, tornando-se uma garota ainda mais fechada e sem perspectiva de futuro. Mariana segue pelo mesmo caminho; o sofrimento modifica quem ela é e suas relações com a sociedade, e esse apagamento se deve à crise que se instalou em decorrência de suas memórias sobre o acontecimento traumático que acometeu seu irmão. No caso das irmãs dos Anjos, a constante mobilidade territorial

culmina na própria falta de reconhecimento de si mesma e de seu papel na sociedade, o que leva à rivalidade fraterna exibida na não aceitação do sucesso da irmã e na vontade de se apropriar do que pertence à outra.

Tomando isso como pressuposto, as personagens caracterizam-se por serem formados por várias identidades flutuantes, uma representação comum na literatura contemporânea. Uma vez que as estruturas sólidas estão em colapso, isso transparece no romance *Corpo estranho* (2006), cujas personagens são descentradas e flutuantes em relação à família, gênero, sexualidade, seguindo o que propõem os romances do nosso século. Elas possuem rupturas, pois há fragmentação da ideia de coletividade e o sujeito passa por um processo de individualização, o que vai ao encontro da sociedade pós-moderna. Uma das características dessa sociedade é a mudança rápida, para acompanhar as modificações culturais e sociais, ao contrário das personagens tradicionais, que prezavam pela perpetuação e repetição dos padrões e tradições (Botelho e Santos, 2020).

Botelho e Santos (2020) afirmam, assim como nas pesquisas mencionadas acima, que as personagens da obra são apenas representações da realidade, isto é, apesar de terem semelhanças com o mundo real, foram criadas pelo autor e representam a sociedade daquele momento específico. Tais personagens encenam, sobretudo, a sociedade contemporânea em relação aos seus medos e anseios e, pensando no contexto da obra, Mariana é uma personagem descentrada, solitária e vazia.

Nesse sentido, para a construção das personagens, está envolvida diretamente a questão do tempo, que é fator principal, já que a única certeza que temos é de que ele realmente passa e, no caso de Mariana, é um pouco mais intenso, já que ela é a última de sua geração e vive cercada pela solidão. Para Manu, o tempo também é importante, pois sua vida se esvai rapidamente por conta da diabetes, e o tempo é algo que devora seus dias (Botelho e Santos, 2020).

Nos dois casos, ele se relaciona com a aproximação do fim, “são os corpos e as vidas desafiando o tempo” (Botelho e Santos, 2020, p. 6). Há um pensamento frequente sobre a finitude, cuja efemeridade da vida está impressa nos mais variados momentos. Outra forma que evidencia a passagem do tempo é o fato de elas registrarem momentos, seja pintando ou fotografando, que é uma forma de eternizar uma imagem, e isso é como se fosse paralisar a contagem deste. Paulo, de outra forma, como galerista, expõe o que os outros capturam, representando aquele que observa e perpetua a arte.

As personagens do romance se envolvem na solidão, no plano da subjetividade e individualidade do sujeito, e os espaços acompanham tais condições, uma vez que toda

narrativa acontece em algum lugar, mesmo que seja metafórico. O espaço é o que delinea as personagens e dá o tom do que ocorre no enredo e que permite que apresentem um pouco de verossimilhança. O espaço é parte integrante e é importante, pois tudo que acontece se dá em um ambiente físico ou subjetivo, ou seja, ele está presente em todos os momentos. Assim, analisar o espaço em que a protagonista se insere é mais do que saber onde a história se passa; é a chave interpretativa, é descobrir novas possibilidades de leitura que perpassam a forma de lidar com as experiências vividas e como são balizadas por ele (Botelho e Santos, 2020).

De acordo com os pesquisadores, em *Corpo estranho* (2006), a relação com o espaço se dá pelas casas de Mariana e aquela que seria de Paulo e José. A primeira traduz seus sentidos e sua fortaleza, sendo muito simbólica a distância que mantém da casa vizinha, negando, por sua vez, que este lugar exista e que tenha sido pretensão de seu irmão ter vivido uma paixão com Paulo. Há um profundo desconforto quando precisa adentrar este ambiente em busca de Manu, o que lhe causa mal-estar, já que sempre negou a existência desta, evitando colocar seus sentidos em contato com ela. Dessa forma, estar naquele espaço é encarar a realidade e tomar consciência dela.

O refúgio de Mariana é sua casa, onde decide viver seus dias de solidão, cerceada pelo ressentimento e amargura, isolada em uma serra, mantendo distância de tudo que está fora. Assim, a residência inspira um ambiente íntimo e particular, representando o conforto e proteção, onde a memória e a imaginação estão presentes e os sentimentos são evocados pelas lembranças (Botelho e Silva, 2020).

Em interminável construção está a casa de Paulo, de modo a adiar a finalização para não precisar morar lá. No final do romance, ele decide vendê-la e isso se torna a libertação de seu passado, pois esta casa se materializa como a eterna lembrança do que não pôde acontecer. Sendo assim, a quase casa de Paulo, chamada de La Pedrera por Mariana (remetendo ao projeto de Antoni Gaudí inacabado), representa a memória das personagens e um lugar reservado ao próprio encontro de si mesmas, pois suas recordações os levam a refletir sobre tal momento de suas vidas, que são fragmentos de suas identidades e relações sociais; ou seja, a casa representa fósseis do passado (remexendo feridas) (Botelho e Silva, 2020).

Conforme Botelho e Silva (2020), sob o olhar de Mariana, La Pedrera representa indiferença, a vida que seguiu adiante mesmo com a morte do irmão, e por isso guarda ressentimento, porque a casa de Paulo continua em construção e reforma, do mesmo modo como quando ele e José namoravam e planejavam o futuro juntos naquela residência. O ódio

pela casa de Paulo, em decorrência do futuro interrompido com José, cessa apenas com a chegada de Manu, uma outra mulher para lhe curar as dores.

Sendo assim, o espaço tem um papel fundamental na construção das personagens e a partir dele se desenrolam as ações na trama. As duas casas são espaços onde emana a solidão de Mariana, o incansável adiamento de Paulo e o abandono de Manu, que, quando visitam La Pedrera, são assombrados por seus medos. Assim, a casa é um espaço importante do enredo da obra e a solidão se amplia por meio dele (Botelho e Silva, 2020).

Portanto, Botelho e Silva (2020) constroem a pesquisa levando em consideração o que Hall (2011) diz sobre as múltiplas rupturas dos personagens, representando assim a fragmentação de identidade e a crise identitária. Aliado a essa fragmentação da coletividade e individualização do sujeito, investiga-se a relação com o tempo, que materializa a aproximação do fim das personagens e a efemeridade da vida. Nesse contexto, o registro de imagens realizado por Manu e Mariana é uma forma de paralisar a contagem do tempo. Além disso, o espaço é fundamental para a construção das personagens, pois a casa engendra o enredo e nela consubstancia-se a solidão e o medo das personagens. A casa de Mariana é, por sua vez, onde ela revive o passado e o luto, enquanto a casa de Paulo representa o adiamento da realidade, uma reforma interminável.

Sara Gonçalves Rabelo e Fernanda Aquino Sylvestre, no artigo intitulado "Adriana Lunardi e Andersen: memória e esquecimento no conto de fadas e na prosa contemporânea de autora feminina" (2021), analisam especificamente o romance *A vendedora de fósforos* (2011) e abordam a intertextualidade da obra lunardiana, que faz um paralelo com o conto clássico *A pequena vendedora de fósforos*, do escritor Hans Christian Andersen. Nessa perspectiva, elas traçam os pontos em comum entre as duas obras, identificáveis pelo caráter dialógico, o resgate da memória e a morte.

De acordo com as pesquisadoras, a intertextualidade e polifonia compõem o romance, resgatando aspectos da obra *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, retomando o filósofo Nietzsche, e, especificamente a obra em que este artigo se propõe a analisar, *A pequena vendedora de fósforos* (1845), de Andersen, evidente já no título. A primeira obra citada, *Incidente em Antares*, ocorre na cidade fictícia de Antares, onde acontecimentos surreais ocorrem com naturalidade. Nesse romance, há uma greve geral em Antares, e nesse dia, sete pessoas morrem e ficam sem sepultamento, pois os coveiros também aderiram à greve. À noite, os mortos levantam de seus caixões e se reúnem para reivindicar o direito à sepultura. Uma assembleia é então formada com o objetivo de revelar todas as verdades que

sabem sobre as pessoas da cidade, de modo que, como estão mortos, não temem qualquer represália.

A obra de Veríssimo possui intertextualidade com o romance de Lunardi, na medida em que os eventos insólitos do primeiro se assemelham às do segundo. Na infância das meninas, as excentricidades não incomodavam; as estranhezas não eram vistas com espanto, assim como em Veríssimo, onde nada mais chocava a população, até mesmo pessoas mortas no centro da cidade não eram concebidas como um fato digno de espanto. Isso só começa a se tornar um problema quando as irmãs passam um tempo fora da cidade lidando com outros problemas; só então, com o retorno, a morte começa a incomodar a personagem quando ela toma consciência da morte da sua amiga Nietzsche.

Podemos deduzir, a partir da leitura da obra de Lunardi, que quando a família dos Anjos se mudou para Antares, o episódio relatado em *Incidente em Antares* já havia acontecido, de forma que as pessoas já tinham vivenciado o terror de presenciar mortos caminhando e nada mais os abalava, nem mesmo o fato de Nietzsche passar voando pelas esquinas.

Dito isso, para entender melhor a narrativa e como ela se aproxima da obra referida de Andersen, Rabelo e Sylvestre (2021) recuperam alguns fatos importantes do enredo de *A vendedora de fósforos* (2011). As personagens principais são duas irmãs, cuja infância é conturbada, repleta de mudanças constantes de cidade, distanciamento da família materna, o afastamento do irmão ao se tornar maior de idade, e, por fim, o distanciamento entre elas. Após cada uma seguir sua vida por caminhos distintos, mesmo com o passar do tempo, ainda continuam presas às angústias do passado em relação às dificuldades vividas na infância. Elas, no entanto, se reaproximam quando uma das irmãs recebe um telefonema informando o internamento da outra, que tentara mais uma vez cometer suicídio. A protagonista parte para Antares, que é uma das cidades onde viveram na infância, e isso faz com que ela relembre fatos marcantes como o acidente que tirou a vida de Nietzsche, o mecânico companheiro de andanças de bicicleta, o amor que fora compartilhado por elas e que acabara se casando com a irmã mais velha.

Portanto, as estudiosas constataam que o romance mostra as frustrações da infância, as mudanças de moradia e também em relação ao crescimento de ambas e, apesar do distanciamento físico entre elas, estas se unem pela memória. O conto de Andersen, de forma similar, também se desenrola a partir da memória, visto que uma menina, que também não é nomeada, em um inverno rigoroso, com fome e frio, é apresentada em seus momentos finais,

enquanto risca uma caixa de fósforos na tentativa de se aquecer durante uma noite de Natal, lembrando de pessoas amadas e momentos felizes, sobretudo com a avó.

Conforme Rabelo e Sylvestre (2021), Lunardi, ao contrário, não foca a morte em decorrência da fome, pobreza e frio, mas a vontade do indivíduo de se aproximar cada vez mais da morte. A chave interpretativa que elas evidenciam com a pesquisa é o elemento fósforo, presente em ambas as narrativas e visto como uma forma simbólica de rememorar o passado, cujo fogo transforma angústia em esperança e saudade e, no caso de *A vendedora de fósforos* (2011), em humor, já que o marido de uma das irmãs é comediante e faz tirinhas de HQ intituladas com o nome do livro, comparando os acontecimentos com o ato de riscar um fósforo.

Sendo assim, o fósforo é uma forma de ativar a memória, pois, como no conto de Andersen, as irmãs tentam acender na memória os acontecimentos que, de certa forma, aliviam o reencontro depois dos problemas vividos. Ele é responsável por resgatar acontecimentos, é o elemento intertextual que abrange as obras de Andersen e Lunardi, inscrevendo-se como um elemento de ligação entre ambas (Rabelo e Sylvestre, 2021).

Dadas as semelhanças entre as obras, o fósforo é o elemento dialógico, capaz de unilas e de representar tanto a pequena garota de Andersen quanto a irmã mais nova do romance de Lunardi, desvelando-se como um elemento simbólico de rememoração, acendendo a vida com suas chamas e o morrer quando elas se apagam. Em Lunardi, há uma personagem que tenta cometer suicídio, cuja morte é uma amiga que remete a acontecimentos passados, enquanto em Andersen a personagem enfrenta os últimos momentos de vida, porém não a deseja, se evidenciando como sua sina e trazendo uma discussão importante acerca da humanidade, uma vez que revela a indiferença a uma criança passando frio e fome em uma gélida noite de Natal, o que difere do romance, já que o enredo não trata da pobreza em relação aos bens materiais, mas sim da dificuldade de se encontrar, mostrando a incapacidade de alcançar uma solução para seus problemas na vida e isso tudo se relaciona com o elemento que une as obras (Rabelo e Sylvestre, 2021).

Sendo assim, acender o fósforo no conto é acionar as memórias em relação aos bons tempos com a avó, enquanto na narrativa de Lunardi, as faíscas (que são os acontecimentos que desencadeiam outros, como o telefonema) ativam as memórias do relacionamento familiar e fraternal conturbado. Portanto, memória e esquecimento são ingredientes fundamentais nas narrativas, e a obra de Lunardi pode ser considerada como uma releitura do conto de Andersen, uma vez que o fósforo é o elemento desencadeador na construção dialógica das personagens (Rabelo e Sylvestre, 2021).

As pesquisadoras afirmam que, ao mesmo tempo que produz uma narrativa nova, a autora usa outros textos em sua composição e isso faz com que a narrativa se torne nova e única, uma vez que, mesmo sem a leitura das obras às quais ela faz referência, conseguimos compreendê-la. Faz também com que o leitor seja convidado a recuperar obras anteriores e revisitá-las, investigar cada uma das pistas deixadas. É inevitável não associar o livro de Lunardi ao de Andersen, visto que o fósforo é essencial, perpassando todo o texto, assim como em relação às irmãs, que não possuem nome, fato que se assemelha à criança do conto, que também não tem.

Dessa forma, de acordo com Rabelo e Sylvestre (2021), em *A vendedora de fósforos* (2011), de Adriana Lunardi, como foi discutido, ocorre a presença de intertextualidade com Andersen, visto que a prosa se consolida aliando a contemporaneidade e a construção das subjetividades (relação do eu com os outros). Dessa forma, acende a vontade de ler os clássicos, assim como acende o fósforo, e isso ocorre em decorrência da presença da memória e do esquecimento, uma vez que pela memória o leitor retoma a infância.

Portanto, por meio da análise dessas obras, encarregamo-nos de demonstrar que, apesar de haver trabalhos que abordam as obras de Lunardi, elas exploram outras vertentes, como a intertextualidade com a obra de Andersen, o caráter biográfico, e a representação da mulher escritora, aspectos muito importantes para a fortuna crítica da escritora. Contudo, é característica única e constitui o diferencial desta dissertação desenvolver a pesquisa aliando dois romances lunardianos à luz da teoria da memória, deslocamento e morte, enfatizando a literatura de autoria feminina. Por isso, acreditamos que o trabalho agregará ao arsenal teórico sobre os romances e em relação aos estudos da memória.

Os romances de Lunardi foram, no artigo mencionado, abordados brevemente, tendo como enfoque outros temas. Assim, para a presente pesquisa, aliaremos os romances *A vendedora de fósforos* (2011) e *Corpo estranho* (2006) a fim de estudar o papel da memória na trajetória das personagens e sua importância na narrativa contemporânea de autoria feminina, além de analisar como a memória atua na construção das identidades das personagens femininas diante do esfacelamento das relações humanas, da morte e do sentimento de culpa, inseridas em espaços de trânsito, mobilidade e exílio.

A dissertação estrutura-se em cinco partes, sendo o primeiro capítulo a Introdução, três capítulos de desenvolvimento e o quinto capítulo as Considerações Finais. No segundo capítulo intitulado “Silenciamento da memória e literatura de autoria feminina ao longo da história”, começaremos um resgate histórico do percurso da mulher desde tempos remotos até a contemporaneidade, discutindo sobre a trajetória da mulher, que foi marcada por inúmeros

desafios, lutas e conquistas. Ao longo da história, as mulheres foram oprimidas, silenciadas e tiveram seus direitos restringidos não só no Brasil, mas em vários países ao redor do mundo.

Ao longo dos últimos séculos, houve uma grande luta pela autonomia e igualdade de gênero, com o movimento feminista ganhando força a partir do século XIX, o que foi crucial para que a realidade das mulheres começasse a mudar. A força desse movimento foi essencial para essa mudança, reivindicando direitos civis, políticos e sociais, sendo a luta pelo direito ao voto uma das principais e mais significativas conquistas. Além disso, elas batalharam pela inserção no mercado de trabalho e pela igualdade de oportunidades nele, lutaram pelo acesso à educação, informação e leitura, uma vez que, durante séculos, as mulheres enfrentaram diversas barreiras para ingressar no mundo da literatura, sendo comumente excluídas dos espaços de criação e publicação e destinadas aos espaços domésticos, para cuidar do lar e dos filhos.

Após tratarmos sobre a desigualdade de gênero, discutiremos o apagamento dos escritos das mulheres, que têm um passado marcado pelo silêncio e pelo apagamento da memória feminina. Esse apagamento se revela na adoção de pseudônimos masculinos para que suas obras fossem publicadas, devido às barreiras existentes na sociedade e ao preconceito em relação às mulheres que escreviam. Elas tinham, inclusive, menos oportunidades de receber premiações ou de serem reconhecidas. Ao longo da história, elas foram excluídas, estereotipadas e representadas como se não tivessem voz, fazendo com que fossem apagadas e impedidas de serem protagonistas de sua própria história. Foram representadas durante muito tempo como frágeis, submissas e mães dedicadas, perpetuando estereótipos que reforçaram a desigualdade de gênero. Em seguida, ainda no mesmo capítulo, exploraremos o desencontro entre o cânone e a literatura de autoria feminina, pois a representação da mulher no cânone literário foi limitada e, durante muito tempo, os escritos canônicos estiveram sob domínio masculino, o que gerou a falta de reconhecimento da mulher na literatura. Para tanto, usaremos autores como Duarte (1997), Muzart (1997), Perrone-Moisés (1998), Bessanezi (2004), Fonseca (2004), Telles (2004), Perrot (2007), Hall (2011) e, entre outros, Lerner (2019).

No terceiro capítulo, intitulado “Memória e (re)construção da identidade”, discutiremos sobre a memória e sua importância na (re)construção da identidade, pois é por meio dela que compreendemos quem somos e qual o nosso papel na sociedade. A memória também recorre à interpretação das nossas experiências e vivências, e é influenciada pelas emoções, perspectivas e valores. Assim, ao recordar um acontecimento, resgatamos informações de acordo com a nossa visão de mundo e compreensão dos fatos, caracterizando-

se por ser uma construção subjetiva. É por meio da memória que somos capazes de ser quem somos ao longo do tempo, pois ao relembrar eventos e experiências do passado, podemos identificar padrões em nosso comportamento, pensamentos e sentimentos, que são essenciais para constituir nossa identidade.

Iniciaremos o capítulo com uma explanação sobre os dois romances de Adriana Lunardi, abordando seu enredo, características e principais temáticas a serem analisadas, de fato, no último capítulo. Depois de um breve passeio pelos romances, conceituaremos a memória sob o viés que pretendemos dar ao nosso trabalho, sob a perspectiva dos teóricos Halbwachs (1990), Bergson (1999), Seligmann-Silva (2003), Assmann (2011), Candau (2011) e, entre outros, Izquierdo (2011).

Após essas considerações, ainda no mesmo capítulo, abordaremos a memória juntamente com a identidade e o deslocamento. Este último é um fator que modifica a identidade do indivíduo, pois envolve uma mudança seja física ou psicológica do sujeito, e o ato de se deslocar também implica uma mudança de perspectiva. Ambos estão relacionados, uma vez que se deslocar fisicamente ou psicologicamente influencia a compreensão de quem somos e a forma como nos relacionamos com o mundo. Memória, identidade e deslocamento são conceitos interligados que evidenciam a forma como nos reconhecemos e nos situamos no mundo. A memória nos ajuda na reconstrução da identidade, e o deslocamento pode afetar tanto a memória quanto a identidade, possibilitando a reconstrução de quem somos.

No quarto capítulo, intitulado “Deslocamento, morte e memória: a ferida das protagonistas dos romances de Adriana Lunardi”, partiremos para uma análise mais aprofundada das obras *A vendedora de fósforos* (2011) e *Corpo estranho* (2006) para compreender como as personagens encaram a morte e o deslocamento para a (re)construção de suas identidades. Os dois romances possuem conexão tanto na temática quanto no estilo e apresentam questões como a solidão, a perda, a desintegração do sujeito e a busca por pertencimento, balizadas pelas teorias estudadas acerca da identidade, memória e deslocamento.

Mariana, após a morte de seu irmão, busca compreender a própria identidade e lidar com a sensação de estranhamento em relação ao mundo e à sua existência, e o mesmo ocorre em relação a Manu quando termina seu relacionamento com Diego. As personagens passam por um processo de desconstrução e busca de sentido, em que a solidão, morte, angústia e fragilidade fazem parte da condição humana. Assim como Mariana encara a morte de seu irmão e sua idade como a finitude de sua própria vida, a doença de Manu traz cada vez mais perto o sentimento de estar à beira da morte. Por último, a família nômade das irmãs dos

Anjos, que não se fixa em nenhum território, implica no seu anseio pela autodestruição. Assim, podemos afirmar que o estilo narrativo de Lunardi revela introspecção, escrita poética e atmosfera melancólica, explorando temas profundos.

2. SILENCIAMENTO DA MEMÓRIA E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA AO LONGO DA HISTÓRIA

O presente capítulo tem como objetivo traçar um panorama do cenário de opressão no qual a mulher esteve por tanto tempo inserida. Uma das indagações é como se deu o processo de apagamento da escrita feminina na literatura e como isso está presente no cânone, que prioriza o homem branco e heterossexual.

O silenciamento e a invisibilidade marcaram a história e a memória feminina, inclusive pelo cânone, mas hoje precisamos mudar este cenário. Às vezes, o próprio sistema colabora para a exclusão da leitura de autoria feminina, pois não a seleciona como leitura obrigatória para os vestibulares; porém, já podemos ver uma abertura em muitas universidades.

2.1 Trajetória e representação: memória e história da opressão feminina

As mulheres, ao longo da história, têm suas trajetórias marcadas pela opressão, pelo silenciamento e pela exclusão. Esse cenário se estendeu por muito tempo até que elas começassem, a passos lentos, a caminhar para a libertação das amarras do machismo, de um mundo cerceado, sem liberdade e tendo a necessidade de seguir os padrões ditados pela sociedade patriarcal. Nesse sentido, resgatar a memória é imprescindível, pois é necessário retornarmos ao passado em busca de conhecimento para o presente e, ainda mais, para o futuro, entendendo a importância do feminismo e da luta das mulheres, que ainda não cessou.

A violência contra a mulher e o feminicídio, por exemplo, são reflexos de uma sociedade ainda não curada e presa aos moldes patriarcais. Nela, em nível discursivo, é aceitável que haja liberdade sexual, que a mulher seja respeitada e livre para fazer suas escolhas sobre a maternidade; porém, na realidade, ela não está segura nos grandes centros urbanos e/ou periféricos, é rondada pelo medo da não aceitação de suas escolhas em relação à sexualidade e à maternidade, e à criação dos filhos, incluindo violência sexual, doméstica e feminicídio, que fazem com que o Brasil tenha um dos mais altos níveis de violência contra a mulher.

Levando isso em consideração, faremos uma viagem panorâmica ao passado europeu até a chegada ao Brasil, para conhecer a história das mulheres a começar pelos tempos mais remotos e poder refletir sobre as vitórias conquistadas e as batalhas que ainda precisamos vencer no presente e futuro. Para isso, munidos do que afirma Virginia Woolf em seu ensaio

Um teto todo seu, viajamos até o período elisabetano, em que se tem pouco ou quase nenhum registro sobre a vida da mulher, que era reprimida em medidas extremas pela sociedade e onde a desigualdade reinava como nunca, sendo aos homens conferidos certos direitos sobre ela.

Nesse contexto, Woolf (2014) dialoga sobre as práticas comuns da sociedade da época, como a liberdade do marido em surrar a esposa por alguma divergência em seu lar ou mesmo sua filha por se recusar a casar-se com algum cavalheiro escolhido pelos seus pais. A jovem que cometesse tal audácia poderia, sem pena ou comoção pública, sofrer vários castigos físicos, como ser trancafiada e agredida. O casamento não era um lugar para sentimentos e escolhas particulares da noiva, era uma questão de negócios, onde reinava a avareza das famílias mais nobres e isso se estendeu por muito tempo.

A vida das mulheres no período elisabetano é um mistério e, conforme Woolf (2014), não há quase nada sobre ela: sua educação nas famílias, quantos filhos costumavam ter, suas atribuições das oito da manhã às oito da noite ou se aprendiam a escrever no seio familiar. Mas podemos inferir que não possuíam dinheiro e tinham que ser casadas, quisessem ou não, ainda adolescentes, aos 15 ou 16 anos.

A autora relembra uma declaração que leu nos jornais sobre um cavalheiro bispo que declarou ser impossível qualquer mulher do passado, presente ou futuro ter a genialidade de Shakespeare. Apesar do tom pejorativo de suas palavras, Woolf (2014) concorda em partes. Era mesmo impossível para uma mulher do passado ter escrito as peças de Shakespeare, não pela falta de intelectualidade, mas por não terem tido a oportunidade de estudar nas mesmas instituições que os homens e receberem a mesma instrução que eles.

Além da falta de instrução, negada a elas, havia a desigualdade e o domínio que impediriam uma mulher da época de Shakespeare de ter tido a genialidade dele, pois teria lhe acontecido tudo de pior, como ser perseguida, morta ou acusada de bruxaria, e terminaria seus dias reclusa e ignorada, ao passo que Woolf (2014) nos revela que

o gênio de Shakespeare não nasce entre pessoas trabalhadores, sem instrução e humildes. Não nasceu na Inglaterra entre os saxões e bretões. Não nasce hoje nas classes operárias. Como poderia então ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes? Não obstante, alguma espécie de talento deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias (Woolf, 2014, p. 61-62).

É fato que esse talento pode ter existido, mas nunca chegou ao papel. Woolf (2014) acredita que, quando lemos sobre uma feiticeira atirada às águas, uma mulher possuída por

demônios, ou uma bruxa, podemos estar diante de uma romancista perdida, uma poetisa com dons reprimidos, uma Jane Austen silenciada e sem glória, ou uma Emily Brontë enlouquecida pelas estradas em decorrência do talento que tinha. A autora supõe que os manuscritos anônimos talvez tenham sido escritos por mulheres, uma vez que, por diversos motivos, poderiam ter escrito muitos poemas sem assiná-los.

Segundo Woolf (2014), isso poderia ser verdade ou não; ninguém pode afirmar. No século XVI, qualquer mulher nascida com um grande talento teria sido perseguida, temida, ridicularizada, isolada fora da cidade em algum chalé, seria tida como bruxa ou feiticeira, ou teria se matado com um tiro, pois a pressão seria muito grande. Não é difícil perceber que uma jovem altamente dotada naquela época que tentasse usar sua veia poética teria sido veementemente impedida, contrariada, torturada e “dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental” (Woolf, 2014, p. 62). Dessa forma, ela estaria em conflito consigo mesma e infeliz, “um dilema que poderia matá-la e, se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida” (Woolf, 2014, p. 63). Com isso, certamente não haveria peças de autoria feminina; seu trabalho sairia sem assinatura.

Conforme Woolf (2014), se os direitos básicos da sociedade já lhe eram negados, não poderia ser diferente em relação à literatura, uma vez que essas condições dificultavam ou inviabilizavam seu trabalho. Cabia então a ela ser retratada pelos homens, mas ainda assim, não era um retrato fiel da realidade. Na ficção, era imaginada como um ser de beleza infinita; na realidade, era agredida e trancafiada no quarto, estava inclusa na poesia, mas ausente na história. Fazia parte majestosamente da vida e das conquistas de reis na ficção; “na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler e escrever e era propriedade do marido” (Woolf, 2014, p. 56).

Avançando para o século XVII, conforme Woolf (2014), as mulheres raramente escreviam diários; existem apenas cartas. Ela relembra a história de Dorothy Osborne, uma escritora muito talentosa sem instrução alguma, que mesmo assim escrevia cartas, sendo o mais próximo que ela poderia chegar em relação à escrita. Essa escrita era permeada por outros tantos afazeres, sentada ao lado da lareira enquanto os homens conversavam. Dorothy tinha qualidades de escritora, mas havia uma certa conspiração contra elas, pois até mesmo uma mulher que escrevia muito bem e tinha um grande talento foi levada a crer que escrever

um livro significava ser ridícula e perturbada. Assim como ela, haveriam outras mulheres, damas solitárias que escreveram sem plateia ou crítica, apenas para si mesmas.

Partindo para o século XVIII, conforme Norma Telles (2004), em capítulo publicado no livro *História das mulheres no Brasil* (2004), acredita-se que haja uma “natureza feminina” que coloca a mulher simplesmente como delicada, força do bem, maternal, inferior e dominada pela cultura masculina, sendo necessário seguir tal script da boa dona de casa para não ser atribuído a ela uma potência do mal.

De acordo com a estudiosa, à mulher cabia a reprodução, e sua autonomia e subjetividade para a criação eram negadas, como aponta a autora: “o que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora” (Telles, 2004, p. 423). Isto é, ela é sempre citada, servindo como inspiração, mas nunca como a protagonista ou a criadora; encarregada das atribuições do lar e sem independência financeira, a mulher torna-se refém daquilo que se impõe a ela.

As mulheres, por sua vez, ficavam restritas ao espaço privado do lar, mocambos e senzalas, sendo excluídas da participação na sociedade, impedidas de ocupar cargos públicos, proibidas de acessar o ensino superior e de assegurar sua própria sobrevivência. Eram dependentes do que os homens diziam sobre elas, presas pelos enredos e ficção masculina. Desde cedo, aprendiam a se adequar a um retrato em que não eram e nem poderiam ser as autoras, ou seja, estavam excluídas do processo cultural e, por isso, sob autoridade e autoria masculina do que se queria escrever sobre elas (Telles, 2004).

Aquelas que ousavam sair desse papel atribuído às mulheres e se envolviam em guerras, revoltas e assuntos políticos deveriam suportar as consequências, como, por exemplo, o olhar de desaprovação da população. Havia o ideário de que as mulheres eram inábeis para a luta física ou mental e incapazes de participar ativamente da política, uma vez que havia a visão deturpada de que aquelas que se dedicavam a isso só queriam um passatempo e diversão passageira (Telles, 2004). Dessa forma, as mulheres estavam cercadas de preconceitos, sem oportunidade para subverter esse papel, ensinadas desde crianças a ocupar pouco espaço na sociedade, a se vestir “adequadamente”, a se comportar em locais públicos, e a agir com seus parceiros de modo a sempre esperar que eles tomassem iniciativas e atitudes.

Sobre isso, é pertinente consultar o que diz Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina* (2005), pois afirma que tanto homens como mulheres incorporam formas inconscientes que originam a dominação masculina, dado que são estruturas históricas da ordem masculina que estão arraigadas e são difíceis de desvencilhar. A submissão feminina,

conforme o autor, é evidenciada em sua postura curva, flexível e docilidade, que se convencionou atribuir à mulher. A maneira de se portar do homem é diferente, com o peito elevado e a cabeça erguida, enquanto a mulher precisa seguir uma infinidade de regras, portar-se de maneira diferente e ser delicada.

Bourdieu (2005) elenca várias posturas submissas que são impostas às mulheres, como sorrir, baixar os olhos, aceitar interrupções e ser dócil, sendo as meninas condicionadas a isso desde a infância, a caminhar e adotar posições corporais convenientes. Enquanto os homens, conforme o autor, ocupam maior espaço com seu corpo, sobretudo em lugares públicos, e suas roupas lhes dão condições de ficar à vontade, dissimulando seu corpo sem que alguém diga que precisam ter boas maneiras. Ou seja, homem e mulher são vistos como duas variantes, o superior e o inferior, sendo o masculino associado ao exterior, à razão e à atividade, enquanto o feminino é vinculado ao interior, repleto de sensibilidade e passividade. O autor também afirma que a diferença entre os órgãos sexuais masculino e feminino é uma construção social (Bourdieu, 2005).

Dessa forma, após resgatados alguns dos desafios enfrentados pela mulher do século XVIII, constatamos que a opressão feminina se arrastou por muito tempo na Europa e, ainda no início do século XIX, conforme Telles (2004), o papel da mulher é o de anjo do lar, ou seja, a mulher é representada como fiel, e se dedica integralmente aos filhos e ao marido. Mas é também nesse século um período que começam as mudanças e a construção de algo novo; surge uma chama de esperança, um momento de divergências que se devem às mudanças ocorridas na Europa e que se alastra para outras partes do mundo. Ao se encaminhar para o final do século XX, já encontramos um cenário diferente, no qual a mulher começa a se libertar a passos lentos e o anjo do lar dá espaço à mulher fatal.

Conforme Telles (2004), no século XIX ocorreram várias transformações na Europa Ocidental tanto na economia quanto na esfera social, que afetaram, conseqüentemente, o mundo todo. Esse século foi difícil para trabalhadoras europeias, mulheres e colonizados; por outro lado, é nele que surgiram os movimentos sociais, o socialismo, o feminismo e a luta pela reivindicação da participação das mulheres na política, pelo direito de votar e de serem votadas. Na Europa, as últimas décadas do século XIX avançavam e iam configurando a ideia da Nova Mulher, que veio substituir a figura sexualmente reprimida ou a solteirona na literatura. Os ideais dela, por sua vez, consistiam na independência sexual “criticavam a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida” (Telles, 2004, p. 453). Quase no início do século XX, essas ideias já percorriam toda a Europa e América do Norte, porém ainda não haviam chegado definitivamente ao Brasil, onde havia apenas rumores delas.

Nesse sentido, também no Brasil, mais especificamente em Recife, no ano de 1820, a elite intelectual difundia ideias francesas de liberdade e justiça, tendo como amparo vários jornais de inspiração liberal e republicana. No jornal *Sentinela da liberdade*, do jornalista Cipriano Barata, foi impresso um manifesto clamando pela independência das mulheres, pois elas queriam seus direitos. Este foi assinado por mais de 120 mulheres, provando que elas estavam informadas sobre a posição da mulher e suas reivindicações em busca da igualdade. Podemos afirmar, então, que o século XIX foi permeado por novas ideias em várias localidades do mundo, em virtude de lutas que aconteceram fora do Brasil com o objetivo de exigir mais direitos e igualdade para as mulheres, visto que as ideias percorreram o mundo e começaram a chegar rumores ao território brasileiro (Telles, 2004).

Dito isto, Telles (2004) afirma que foi nessa época que muitas mulheres começaram a escrever e publicar nas Américas e na Europa. Foi muito difícil, já que era um momento em que a erudição era valorizada e, ao mesmo tempo, a instrução era comumente negada às mulheres. Elas foram obrigadas a ler o que foi escrito sobre elas, já que não tinham textos que revelassem o olhar feminino, que falassem como era ser mulher naquela sociedade. Esse início de libertação transparece, inclusive, na literatura, pois havia uma vontade por parte das revolucionárias de que surgisse, assim como na Europa, a Nova Mulher, aquela independente sexualmente, financeiramente e dona de si. O grande problema é que, ao surgir uma novidade, há espaço para desconfiança e contraposição, e não foi diferente: a reação dos conservadores foi rejeitar a Nova Mulher, sentiram-se incomodados e começaram uma luta para que a sociedade não incorporasse seus traços. Porém, diversas escritoras tiveram um papel muito importante: o de lutar pelo direito das mulheres.

Várias mulheres contribuíram para a luta por igualdade, entre elas a britânica Mary Wollstonecraft, cujo livro *A Vindication of the rights of woman* de Mary Wollstonecraft foi traduzido por Dionísia de Faria Rocha em 1832, sob o pseudônimo de Nísia Floresta. Esta última, republicana e abolicionista, escrevia em jornais no Rio de Janeiro, e suas ideias se tornaram alvo de polêmica. Ela adotou a ideia de Wollstonecraft sobre o enfrentamento dos preconceitos da sociedade patriarcal, reivindicando educação e igualdade para as mulheres (Telles, 2004).

A jornada das mulheres no Brasil em busca de conquistar seu espaço e inserção na escrita e na carreira das Letras foi longa e difícil. Cada vitória alcançada por elas se deveu a muita luta, que durou mais de um século e começou com Nísia Floresta, a partir de atitudes de revolta por mulheres fortes que não se deixavam abater pelo que os outros diziam. Elas tiveram primeiro que desvendar o mundo da escrita e da alfabetização para depois

conseguirem ter consciência da dominação contida no meio literário e em outras escalas da sociedade.

Fora do território brasileiro, a situação não foi diferente. Woolf (2014) destaca que na caminhada da mulher houve dificuldades descomuns; desde as mais abastadas até as mais pobres, muitas não tinham sequer condições de um quarto sossegado para escrever no início do século XIX. Sua pequena mesada, se a tivesse, dependia da boa vontade de seu pai e era insuficiente até mesmo para se vestir. A referida autora afirma que o mundo não estava aberto aos escritos das mulheres, fazendo com que elas acreditassem que não havia nada de bom neles, e a maioria das opiniões masculinas era de que não se podia esperar nada intelectualmente das mulheres, sendo que a melhor dentre elas era considerada inferior aos homens. Nessa época, a leitura era malvista para as mulheres; havia sempre o pensamento de que elas não poderiam se dedicar aos estudos e seriam incapazes de produzir obras de qualidade. Mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista e era tratada com arrogância, agressão e admoestação, havendo um “complexo masculino muito interessante e obscuro que teve tanta influência no movimento feminista, daquele desejo arraigado não tanto de que ela seja inferior, mas de que *ele* seja superior” (Woolf, 2014, p. 68-69, grifo do autor).

No início do século XIX, a mulher de classe média, segundo Woolf (2014), que se aventurasse a escrever teria de fazê-lo na sala de estar comum, junto a todos os membros da família, sem um lugar de silêncio. Elas nunca dispunham de tempo para si mesmas, eram sempre interrompidas, como ocorreu com Jane Austen; por isso, a maioria optava por escrever prosa, pois exigia menos concentração do que a poesia. A autora ressalta o fato de que, apesar das condições desfavoráveis, como a ausência de um estúdio e estando sujeita a todo tipo de interrupção, Austen tinha uma mente brilhante. Com tanta repressão, era necessário que ela escondesse seus manuscritos dos criados e dos membros de sua família para que não suspeitassem de sua ocupação. A formação literária que uma mulher recebia na época não lhe dava suporte para a escrita, pois era voltada para a observação do caráter e análise da emoção, com foco na sensibilidade.

Mesmo com todas as dificuldades relatadas por Woolf (2014), as mulheres escreveram desde diários até jornais e romances. Voltando especificamente ao Brasil, havia os cadernos goiabada, como nomeia Lygia Fagundes Telles, e neles as moças escreviam pensamentos e emoções que se perdiam depois do casamento, pois não podia mais haver segredos. Depois de casadas, só podiam ter cadernos de receitas e, entre uma receita e outra, escreviam uma lembrança ou seus pensamentos. A referida escritora vê esses cadernos como um marco “das

primeiras arremetidas da mulher brasileira na carreira de letras, ofício de homem” (Telles, 2004, p. 428).

Nessa perspectiva, os ideais sobre a liberdade das mulheres cresciam fora do Brasil e elas começaram a escrever, sendo esta uma forma de se expressar, colocar o talento que por tanto tempo fora escondido para conhecimento de todos. Escrever era e ainda é sinônimo de poder, de voz ativa, de libertação dos medos, de uma nova chance de se inserir na sociedade. Esses ideais permitiram que as mulheres ultrapassassem barreiras, rompessem com antigos modelos e alcançassem novos objetivos, trazendo uma nova forma de olhar, perspectivas e pensamentos, provando a força da mulher. Aos poucos, elas foram ocupando o espaço que deveria ter sido sempre delas e que fora, por tanto tempo, usurpado.

Toda essa luta foi liderada por mulheres que criaram oportunidades e batalharam por uma chance para revelar seu talento e capacidade para ocupar lugares nobres antes restritos aos homens. Este foi apenas o começo, um sonho de liberdade e igualdade que aos poucos se tornou mais palpável, mais possível de se tornar realidade e avançou pelo território brasileiro em meio à forte resistência. A verdade é que as mulheres se cansaram de ser objetificadas, tratadas como seres inferiores, como desprovidas de capacidade intelectual ou sem habilidades físicas para fazer determinados trabalhos que eram desenvolvidos pelos homens. Sendo assim, a iniciativa na escrita foi um grande marco para o que viria a seguir.

Era necessário fugir das definições impostas pelos homens, que tratavam o sexo feminino como ninharia ou nulidade, e se libertar daquilo que as aprisionava, de toda aquela autoridade, inclusive da cultura e dos textos que as subordinavam. É no final do século XIX e início do século XX, mais especificamente do período de 1880 até a Primeira Guerra Mundial, que podemos perceber significativas transformações, reajustes e redefinições em vários setores da sociedade, e isso também se reflete no cinema/ficção, no qual a mulher anjo do lar perde espaço para a mulher fatal. Assim, há uma grande diferença entre esta última e a mulher do início do século (Telles, 2004).

Apesar dessas mudanças, é um período de contradições, pois reforçam-se valores burgueses enquanto também se fortalecem preconceitos de classe e raça. Os comportamentos começaram a ser redefinidos por médicos, chamados higienistas. Estes queriam inculcar o ideal de "mãe burguesa", tentando convencer as mulheres a amamentar e definindo-as como seres afetivos e frágeis, doces e indulgentes, trazendo a imagem de mulher inferiorizada, cujo cérebro era dominado por caprichos. Os higienistas possuíam ideias machistas, como a necessidade da mulher aceitar o comando do homem e dedicar-se à maternidade/família para

não adoecer. Então, as mulheres começaram a lutar contra esses posicionamentos (Telles, 2004).

Driblando os desafios da época, Maria Benedicta Câmara Bormann escreveu vários romances, sendo alguns dos primeiros a serem publicados em folhetins e outros em jornais do Rio de Janeiro. No entanto, para publicar, a mulher ainda precisava esconder sua identidade para obter mais reconhecimento. Esse também foi o caso de Maria Benedicta, que assinava como Délia para conseguir ser aceita pelo público. Inicialmente, o pseudônimo era usado para encobrir a identidade; no final do século, ele passou a ser marca de poder, de um nascimento privado, “um nascimento para a primazia da linguagem que assinala o surgimento da escrita” (Telles, 2004, p. 452).

As mulheres se capacitaram em suas profissões e começaram a ocupar seu espaço no mercado de trabalho. Concomitantemente, iniciou-se um movimento contrário, no qual conservadores se voltaram contra essa nova fase feminina, alegando que tais ambições trariam “enfermidades, esterilidade e a degeneração da espécie” (Telles, 2004, p. 453). Na França, caricaturas da Nova Mulher demonstravam o incômodo que essas mulheres causavam, sendo retratadas de maneira pejorativa como alguém que quer manifestar insistentemente um conhecimento que não possui: “Magrinho e com cabeça grande; uma garçonete andrógina que mais parecia um rapazinho” (Telles, 2004, p. 453), com a finalidade de depreciar sua aparência.

Podemos notar uma semelhança entre o passado, quando eram feitas caricaturas para tentar ultrajar a reputação da mulher, como se ela fosse esquisita, um padrão que não deveria ser seguido por mulheres inteligentes e femininas. Hoje, também é feito algo semelhante, tentando ridicularizar e colocar a mulher feminista em uma posição de desvantagem e incoerência, isto é, para ser mulher, ela precisa performar atitudes que representam o feminino. Com o mesmo objetivo das caricaturas, diz-se que a mulher feminista não se depila, que vai para a rua nua para militar, que são mulheres mal-amadas, feias, desprovidas de sensualidade, e isso tudo é disseminado nas redes sociais para inibir que outras mulheres se juntem ao movimento.

Semelhante ao que acontece hoje, porém de forma mais intensa, de acordo com Telles (2004), a sociedade conservadora e, mais especificamente, médicos, jornalistas e políticos entre 1889 e 1900 queriam destruir a imagem da mulher empoderada que surgia, alvo de críticas e estranhamento. Uniram-se, então, para condená-la e resgatar/celebrar a imagem da mulher tradicional. Para isso, recorriam a teorias absurdas:

Na Inglaterra, os médicos sustentavam que desenvolver o cérebro, para a mulher, implicava em não nutrir o útero e, por isso, se o fizesse, ela não poderia mais servir à reprodução da espécie. Os médicos fizeram ligações entre o que achavam ser epidemias de doenças nervosas (anorexia, neurastenia, histeria) com as aspirações desmedidas das mulheres (Telles, 2004, p. 453).

Devido ao difícil acesso às informações, as mulheres ficavam reféns daquilo que chegava até elas. Para convencê-las do ideal de boa mãe e esposa, mulher do lar, médicos tentavam vincular o desejo de prosperidade da mulher a algo ruim, a uma ambição desmedida que ultrapassa os “limites cognitivos” da mulher e a adoece.

Segundo Telles (2004), no Brasil, quando as ideias da Nova Mulher começaram a se difundir, também encontraram oposição, com as revistas desempenhando um papel importante que incluía estimular ou desestimular a Nova Mulher. Na *Revista ilustrada*, por exemplo, de 1886, cujo título de uma das seções era “O eterno feminino”, discutia-se se as mulheres realmente deveriam ter os mesmos direitos que os homens, defendendo que era necessário examinar se a educação da mulher deveria se expandir e, se isso ocorresse, que a educação não poderia ser ampliada em grande escala. Ou seja, até mesmo os meios de comunicação contribuíam para reforçar que o lugar da mulher era reservado ao espaço privado das casas.

Tendo em vista a pressão popular para reforçar antigos estereótipos, houve mulheres que estavam informadas sobre o que ocorria na época e que foram precursoras na luta pelos ideais femininos, como por exemplo Délia e Julia Lopes de Almeida. Délia se colocou na linha de frente para falar sobre a “educação para a vida” e sobre conhecer a própria sexualidade. Foi a primeira escritora a discursar a favor da educação sexual para as jovens e sobre a sexualidade feminina. Posicionou-se contra o pensamento da época sobre a histeria, acrescentando que esta derivava do desconhecimento da sexualidade, da ignorância das jovens e também da hipocrisia das senhoras que defendiam a repressão da sexualidade, se colocando como anjos assexuados, mas que na calada da noite iam aos porões ler livros pornográficos, ditos de “homens” (Telles, 2004).

A segunda mobilizou campanhas para a construção de creches e estava determinada a contribuir para a melhoria das condições de ensino, do modo de vida e também para a mudança do papel vigente da mulher na sociedade. Júlia foi uma escritora de obras duradouras, uma mulher que se preocupava com as questões sociais. Ela tentou equilibrar vida e obra envolvendo a Nova Mulher, unindo as duas faces: rebeldia, luta e o papel de mãe e esposa. Toda essa turbulência, ambiguidade, avanços e acomodações são evidenciados em suas obras, sempre valorizando a comunidade de mulheres. Ela lutou, sobretudo, para posicionar a mulher “como agente de transformação da sociedade” (Telles, 2004, p. 458), cujo

objetivo era tirar a mulher da sombra dos homens, por isso defendia reformas na educação das mulheres, tentando sempre conciliar a imagem de mulher escritora e mãe de família (Telles, 2004).

As escritoras tiveram um papel essencial para o desenvolvimento dos ideais de liberdade da mulher. Elas se colocaram na linha de frente do combate, escrevendo obras que foram marcos para a luta feminina. A mulher, nas obras literárias, não se revela mais como coadjuvante, porque é ela quem encena, é a protagonista e ocupa seu lugar com maestria, pois ao descobrir toda sua força não pode mais ser manipulada por nenhum homem ou ter seus desejos e planos ceifados por eles. Embora os avanços estejam ocorrendo, ainda é muito cedo para dissociar a mulher do papel de mãe, pois naquele momento se dizia que se a mulher desempenhasse outra tarefa, não poderia ser uma mãe exemplar e cuidar bem de seus filhos. Cultiva-se, assim, a dualidade do ideal de mulher poderosa e mãe de família, unindo as duas missões, mostrando que a mulher consegue desempenhar ambos: ela pode ser uma mãe dedicada ao mesmo tempo em que escreve.

É imprescindível destacar que as mulheres não começaram a escrever tardiamente; elas escreviam até mesmo em cadernos de receitas seus sentimentos e emoções, porém restaram poucos registros de seus escritos, já que a mulher inferiorizada não tinha apoio para escrever e publicar, ainda mais quando os estudos eram dedicados mais aos homens. As mulheres que tinham acesso à leitura nessa época eram abastadas e as poucas escritoras publicavam com seu próprio investimento.

2.1.1 Desigualdade de gênero: o Brasil do século XX

Conforme Carla Bassanezi (2004), nos anos 50 o Brasil viveu um momento de ascensão da classe média. Após a Segunda Guerra Mundial, houve um crescimento urbano e industrial, com aumento das possibilidades de estudo para a população. Ampliaram-se as possibilidades de acesso à informação, lazer, consumo e, com isso, diminuíram muitas das distâncias entre homens e mulheres. Porém, ainda assim, as distinções em relação ao papel atribuído à mulher e ao homem continuaram com muita disparidade, sendo que o trabalho feminino era visto com preconceito, como subsidiário ao do homem, que era o chefe da casa e responsável pelo sustento. Isso ocorria porque a moral sexual ainda era forte em relação ao trabalho da mulher. O Brasil acompanhou as tendências internacionais de emancipação feminina, que possibilitou a participação delas no esforço de guerra e no desenvolvimento

econômico. Porém, com o final da guerra, as campanhas estrangeiras estimulavam a volta da mulher ao lar e aos valores tradicionais.

Segundo a autora, nos Anos Dourados, a ideia era que as mulheres tinham vocação para ser donas de casa, esposas e mães, dando uma importância enorme ao casamento. Desde cedo, aprendiam que homens e mulheres pensavam de forma diferente em relação ao sexo. Acreditava-se que o homem poderia ter casos extraconjugais, pois teria um temperamento poligâmico, inútil de ser combatido, uma espécie de fator biológico, e o papel da mulher era aceitá-lo. Sendo assim, o esforço para manter o casamento era totalmente feminino, tendo a missão de assegurar a família unida e o marido satisfeito. Essa ideia era veiculada nas revistas femininas, presente nos conselhos da mãe, nos romances, nos cultos religiosos, na justiça e fazia parte do pensamento dominante da época.

Na família modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais - ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido - e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional (Bessanezi, 2004, p. 637).

Sobre isso, a autora Kehl (2016) afirma que a feminilidade é encarada como um conjunto de atributos que seriam próprios de todas as mulheres, incumbindo-as de procriar e perpetuar a família. Assim como outras autoras, ela afirma que ao longo do tempo construiu-se o imaginário de que o espaço doméstico era a atividade reservada unicamente à mulher, e seu papel o de dona de casa. Seu comportamento deveria ser composto pelas “virtudes da feminilidade”, incluindo ser dócil, recatada, servir ao homem e aos filhos, sendo receptiva aos seus desejos.

Bessanezi (2004) destaca que, naquela época, a TV era incipiente, quase ninguém tinha acesso, então as revistas constituíam a principal fonte de leitura e exerciam influência sobre as mulheres de classe média. Algumas revistas da década de 1950, como o *Jornal das moças*, *Querida*, *Vida doméstica*, *Você*, etc., tratavam de assuntos femininos, apresentando o modelo de família tradicional, branco, de classe média, com muitas regras de comportamento, opiniões acerca da sexualidade, casamento, juventude e trabalho feminino. Essas imagens promoviam os valores de classe, raça e gênero da época.

Conforme Bessanezi (2004), no *Jornal das moças* de 1953, estava expresso que uma menina é uma pequena mãe e que uma boneca sempre será uma ótima opção para presentear-la, enquanto o menino já nasce com destreza desportiva, um instinto natural da criança.

Afirmava-se que ser mãe, esposa e dona de casa é a essência da mulher, seu destino natural, sem possibilidade de contestação. Ela teria uma vocação nata para os afazeres domésticos e a maternidade, enquanto a vocação do homem seria para o mercado de trabalho.

A mulher que não seguisse *seus* caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes. Assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar. E o casamento, porta de entrada para a realização feminina, era tido como “o objetivo” de vida de todas as jovens solteiras (Bessanezi, 2004, p. 638, grifo do autor).

Nas revistas, segundo a pesquisadora, muito se falava dos valores das mulheres, classificando-as como moças de família ou moças levianas. As primeiras teriam respeito da sociedade, um bom casamento e uma vida muito boa ao lado do marido, e seriam a rainha do lar. Elas deveriam seguir um protocolo de bom comportamento, como se portar com postura para não ficarem mal faladas, ter gestos contidos, conservar a inocência sexual e se preparar para o casamento. Portanto, precisavam se comportar conforme os princípios morais, sendo virgens até o matrimônio, regra que os rapazes não precisavam seguir, pois poderiam ter experiências sexuais. Já as moças levianas, que tinham intimidades físicas com os homens, estariam classificadas entre as moças de família e as prostitutas, no meio dessa categorização (Bessanezi, 2004).

Bessanezi (2004) afirma que havia o medo de que as mocinhas se desviassem do caminho, fossem influenciadas por livros e filmes, visto que eram consideradas ingênuas e deslumbradas. Por isso, era preciso uma constante vigilância e educação moral para as meninas. Os conservadores criticavam, inclusive, o cinema americano por influenciar negativamente a conduta das mulheres com hábitos condenáveis, trazendo personagens ousadas que entram no carro de rapazes ou em seus apartamentos. Dessa forma, os pais das moças e os educadores deveriam evitar que elas lessem ou assistissem a determinadas obras ou filmes, procurando leituras edificantes, inofensivas aos bons costumes da sociedade.

Nessa época, já estavam fora de moda os casamentos arranjados pelos pais; o foco era na educação das moças para que elas exercessem seu autocontrole, distinguissem o certo e o errado, de forma a conservar suas virtudes, conter sua sexualidade e dar-se ao respeito. O ensinamento era para que as moças não usassem roupas ousadas, não saíssem com muitos rapazes diferentes ou fossem vistas em locais escuros, situação que sugeria intimidades com o rapaz e isso prejudicava sua reputação. Elas costumavam sair em companhia de outras pessoas, amigas, irmãos ou parentes, e estes eram chamados de “seguradores de vela”. Ter

fama de “leviana, namoradeira, vassourinha ou maçaneta (que passa de mão em mão), enfim, de garota fácil, que permite beijos ousados, abraços intensos e outras formas de manifestar a sexualidade” (Bessanezi, 2004, p. 641) era prejudicial para os seus planos de casamento.

Segundo Bessanezi (2004), as revistas repreendiam comportamentos considerados desviantes, assegurando que as moças promíscuas não ficariam impunes, cuja consequência seria a solidão, já que nenhum homem se interessaria por alguém de má fama. Elas poderiam ter muitos pretendentes, mas não se casariam, pois nenhum homem escolheria para mãe dos seus filhos uma mulher com um passado indigno; ao contrário, eles preferiam aquelas moças de família, recatadas e dóceis, enquadradas nos padrões de boa moral da época.

A historiadora afirma que a moralidade defendia o modelo tradicional de família, visto que todos eram aptos a julgar o comportamento feminino, sejam os pais, vizinhos, amigos ou qualquer um que tivesse essa liberdade e poder sobre as escolhas das mulheres e até mesmo sobre os seus corpos. A moral sexual da época pregava que as mulheres solteiras precisavam ter virtude, que às vezes era confundida com ignorância sexual, relacionada a conter sua sexualidade e mantê-las virgens. Porém, em relação ao homem, tudo mudava de figura; a eles eram permitidas as relações sexuais e inclusive incentivadas. Eles mantinham relações com quem não gostariam de firmar compromisso, por pura diversão com as chamadas garotas fáceis que lhes permitiam liberdades proibidas às moças para casar, sendo a virilidade dos homens medida nessas experiências, muitas vezes estimulados a iniciar precocemente sua vida sexual.

As moças não-irgens, que pretendiam se casar ou pelo menos conservar o respeito social, procuravam manter sua condição em segredo. A virgindade era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina. O valor atribuído a essas qualidades favorecia o controle social sobre a sexualidade das mulheres privilegiando, assim, uma situação de hegemonia do poder masculino nas relações estabelecidas entre homens e mulheres. E como, geralmente, os rapazes de classe média e alta procuravam obter satisfação sexual com mulheres mais pobres, fora do seu meio, o critério de classificação e valorização das mulheres servia também como forma de reforçar as desigualdades sociais existentes (Bessanezi, 2004, p. 643).

Não casar era fracassar socialmente; porém, a mulher nunca poderia tomar a iniciativa de flerte, ao contrário, isso sempre deveria partir do homem. As moças poderiam usar alguns artifícios velados para atrair, como vestir-se bem, ser vaidosa, cuidar da aparência e ter bom humor, mas essa conquista teria de dar a ilusão ao rapaz de que era ele quem conquistava. Ela devia fazer parecer que quem tomava a atitude era ele, por isso “ao menos nas aparências, o poder masculino era mantido” (Bessanezi, 2004, p. 643). Os encontros tinham várias regras, como o rapaz buscar a moça em casa e trazê-la de volta, pagar a conta, a moça não beber, não

fazer piadas picantes, não permitir avanços masculinos e impor respeito. Não importava o pensamento e a vontade da mulher; ela precisava seguir a regra da sociedade, caso contrário, perderia sua dignidade, sendo dispensada e esquecida, uma vez que ele a julgaria como leviana e faria fofoca para os amigos (Bessanezi, 2004).

As jovens viviam com o fantasma constante do aproveitador, o sedutor que poderia abusar de sua ingenuidade e depois deixá-la; era o famoso mulherengo, o homem já comprometido. Esses homens deveriam ser evitados. O ideal para se relacionar era um homem de bom caráter, que respeitasse a moça de família; porém, caso quisesse avançar o sinal, o rapaz seria absolvido pela sociedade, que acredita que esse comportamento do homem era um instinto, sua natureza.

O namoro, na época, era uma preparação para o noivado e o casamento, e as moças não deveriam perder tempo com namoros que não levassem a esse objetivo. Ela precisava se mostrar prezada e recatada para ser uma boa esposa, e o rapaz devia se mostrar sério, com intenções de casar e não apenas aproveitar da moça; ele também precisava ser capaz de sustentar uma família.

A escolha dos pretendentes já não cabia mais aos pais, e sim aos jovens, porém a influência familiar contava muito. Embora menor que na época dos casamentos arranjados, a aprovação dos pais era muito importante para o sucesso do relacionamento. O critério principal para a escolha de um parceiro para o casamento era a avaliação feita pelos pais, que tinha como ponto principal ser um bom marido, honesto, trabalhador e capaz de manter a família em conforto. O amor era importante, mas só ele não era suficiente; outras coisas entravam em jogo, havia algumas barreiras, como dificuldades financeiras, diferenças de classes, problemas familiares e preconceitos sociais (Bessanezi, 2004).

O tempo de namoro não poderia durar muito, pois levantaria suspeitas quanto à intenção do rapaz. Um namoro muito longo não era bom para a reputação da moça, pois a opinião da sociedade era muito importante. Havia muita cobrança para que o casamento acontecesse logo para que ela não fosse alvo de fofocas maldosas. As mulheres tinham muito medo de ficarem solteiras, não pela solidão, mas porque teriam de se preocupar com o seu sustento, já que sem marido teriam de recorrer à sua família e sofreriam o estigma de não terem cumprido com o papel de mulher. Uma mulher aos 20 anos era uma candidata a “ficar pra titia” e com 25 anos já era considerada uma “solteirona” (Bessanezi, 2004, p. 648), alvo de constrangimentos, já o homem de 30 anos era um bom partido para as mulheres bem mais jovens.

De acordo com Bessanezi (2004), nessa época a sexualidade humana era um tabu, um segredo, era censurada, cheia de reservas, silêncios e preconceitos. Havia muita desinformação, até por parte dos rapazes. Na segunda metade dos anos 50 algumas pessoas, como jornalistas, educadores e religiosos, pais, começaram a defender publicamente a educação sexual para os jovens, o principal objetivo era prepará-los para a vida matrimonial e procriação, uma vez que a moralidade da família tradicional continuava prevalecendo. As revistas femininas não falavam sobre prazer, nem mesmo para as mulheres casadas, tudo girava em torno da realidade que seria enfrentada no matrimônio, a missão, como maternidade, necessidade do casamento e as obrigações conjugais. Nas revistas não havia os termos como: sexo, relações sexuais e virgindade, sendo que a fonte de informações das moças era, por exemplo, obtida com mães, tias, colegas, filmes, alguma leitura escondida, com o compartilhamento de amigas.

No entanto, nesse quadro obscuro de palavras não ditas, subentendidos e repressões, era difícil a iniciação sexual das mulheres de classe média dar-se de modo tranquilo. A possibilidade de uma gravidez indesejada era outro grande freio às experiências sexuais femininas fora do casamento. As mulheres só puderam contar com os benefícios da pílula anticoncepcional na década de sessenta, quando ela começou a se popularizar no Brasil (Bessanezi, 2004, p. 650).

Sobre isso, Kehl (2016) comenta que a mulher foi por muito tempo entregue aos preceitos religiosos de castidade, devendo ser recatada e resistente ao sexo, de forma a sustentar a virilidade do parceiro de forma submissa e modesta. Foi encarada como frágil e esse seria o argumento para que elas não se dedicassem à vida pública, não estudassem, trabalhassem ou, no caso, não se permitissem excessos sexuais. As mulheres deveriam ser subservientes ao prazer do homem e a “sexualidade estaria plenamente realizada com a maternidade”. O parto e o aleitamento seriam o “coroamento da vida sexual das mulheres – e de sua autoestima também”, uma vez que a sexualidade feminina deveria ser reprimida desde cedo para, sobretudo, satisfazer o homem e “desempenhar a contento os papéis de esposa e mãe” (KEHL, 2016, p. 58).

Porém, retomando o que diz Bessanezi (2004), a urbanização modificou alguns padrões da cultura e proporcionou uma certa abertura no que diz respeito às questões destacadas acima. Deu-se início a uma convivência mais próxima entre os rapazes e as moças, estes passavam grande parte do tempo com outros da mesma idade e isso facilitava encontros como em praias, cinemas e possibilidades de diversões, o que propiciou a aproximação de ambos. As garotas da década de 1950, ao contrário de suas avós, tinham uma maior

proximidade entre pais e filhos e um aumento da atenção às opiniões e gostos da juventude. Essa libertação foi vista também nas “manifestações públicas de carinho de jovens namorados, ainda que discretas, tornaram-se mais comuns no cenário das cidades. E não poucas garotas aprenderam a beijar, manifestar afeto e comportar-se mais informalmente vendo filmes americanos” (Bessanezi, 2004, p. 650).

Conforme a pesquisadora, apesar desta proximidade, as revistas para a família, ao contrário, criticavam as liberalidades do cinema, dos bailes e danças, que poderiam dar liberdade para que os rapazes se aproveitassem das moças. As revistas da época elogiavam filmes que ressaltavam a boa moral, os bons costumes, com personagens comportados, ao divertimento comportado, saudável, com o intuito de divertir sem escandalizar. Publicaram, também, matérias sobre moças boas e exemplares que aspiravam ao casamento e maternidade. Havia a preocupação com o comportamento dos jovens, era um tempo de mudanças e as próprias jovens tinham certas dúvidas sobre qual era o comportamento adequado para se ter com um rapaz.

Ainda com tantas regras que ditavam o comportamento das mulheres, algumas fugiam aos padrões estabelecidos. Dentre essas coisas estavam fumar, ler coisas proibidas, ser sensuais, contestar a moral sexual, não ser virgens, várias coisas que passavam dos limites estabelecidos. Algumas moças conseguiram escapar das fofocas alheias, mesmo ousando na sexualidade, mantiveram as aparências de moças respeitáveis. Algumas das rebeldes triunfaram em sua vida amorosa, outras foram discriminadas e abandonadas, por consequência de seus comportamentos desviantes (Bessanezi, 2004).

Conforme aponta Bessanezi (2004), as mulheres começaram a ocupar o mercado de trabalho, em escritórios, comércios e serviços públicos. Surgiram oportunidades para que trabalhassem como enfermeiras, professoras e vendedoras, e isso exigia das mulheres certa qualificação, tornando-as profissionais com remuneração. Isso demandou que as mulheres fossem para a escola, mudando o status social delas. Porém, ainda havia muito preconceito em relação ao trabalho feminino da época, pois elas eram vistas como donas de casa e mães, visto que o acúmulo de tarefas não era bom para o lar. O casamento e a vida profissional eram, portanto, incompatíveis. Trabalhando, a mulher deixaria de lado os afazeres domésticos e o cuidado com o marido, e isso ameaçava a estabilidade do matrimônio. Era forte prerrogativa de que o lugar da mulher é o lar. Até mesmo as revistas reforçavam esse ideário de que a mulher que trabalha almeja demonstrar que pode competir com os homens, e isso causa um repúdio, pois ela corre o risco de perder sua feminilidade.

Tais mulheres corriam o risco de perder o respeito, a proteção e o sustento que lhes eram garantidos para entrar em um mundo cujas ocupações eram masculinas e destinadas a eles. As revistas procuravam demonstrar essas preocupações e aconselhavam as mulheres que trabalhavam fora do lar a cuidar de sua aparência e manter-se femininas. Geralmente, as mulheres que trabalhavam costumavam deixar de fazer suas atividades quando se casavam ou com a chegada dos filhos. Aquelas que resistiam, trabalhando fora de casa, o faziam por necessidade econômica, situação que poderia envergonhar o marido. Em geral, esperava-se que as mulheres se dedicassem exclusivamente ao lar, “fossem sustentadas pelo marido e preservadas da rua” (Bessanezi, 2004, p. 654). Elas viviam em um dilema: por um lado, as visões tradicionais da época e, por outro, a nova realidade que atraía a mulher para o mercado de trabalho, em busca de sua autonomia e independência para suprir as necessidades de sua família.

Claudia Fonseca, em seu capítulo intitulado “Ser mulher, mãe e pobre”, que está no livro *História das mulheres no Brasil* (2004), afirma que a mulher sempre foi ativa em relação ao trabalho interno em seus lares, mas o fato de não ser um emprego formal fazia com que não fosse considerado uma ocupação de verdade, por isso não era valorizado. A autora aponta que no século XX, o contexto econômico trazia instabilidade no emprego masculino, visto que os homens, ao se deslocarem para distintas regiões em busca de emprego, deixavam suas mulheres abandonadas, e elas precisavam trabalhar para garantir a sobrevivência de suas famílias. Consequentemente, a partir desse momento, foram sendo inseridas de fato no mercado de trabalho, enfrentando muitos desafios.

Conforme Fonseca (2004), o emprego do marido mal dava para o sustento da família; mesmo assim, se a mulher trabalhasse, era mal vista pela sociedade. Ao invés de ser aplaudida como os homens, as mulheres tinham de defender sua reputação contra a “poluição moral”, pois o assédio sexual era grande. Aquelas que trabalhavam em tarefas encaradas como “femininas” (lavadeiras, diaristas) corriam menos riscos do que as que trabalhavam nas fábricas.

As trabalhadoras eram acusadas também de cuidarem mal dos filhos, uma vez que “a norma oficial ditava que a mulher devia ser resguardada em casa, se ocupando dos afazeres domésticos, enquanto os homens asseguravam o sustento da família trabalhando no espaço da rua” (Fonseca, 2004, p. 542). Portanto, o machismo atravessava as relações, ditava regras de como a mulher deveria se comportar e até mesmo se deveria ou não trabalhar. Quebrando tais paradigmas, muitas mulheres, apesar de morarem com seus maridos, queriam ter uma renda para fugir da miséria e dependência do homem. Porém, a sociedade barrava qualquer

comportamento da mulher que não fosse cuidar do lar, da família e zelar por sua reputação (Fonseca, 2004).

Trabalhar significava um passo muito grande, sair do meio aprisionador e respirar novos ares, o da liberdade financeira. Era ultrapassar limites geográficos, conhecer um novo mundo repleto de sonhos e esperança. Mas a sociedade ainda não estava preparada para tamanho desenvolvimento e repreendia com veemência aquelas que almejavam um mundo com mais igualdade. Embora as mulheres sempre tenham se dedicado ao trabalho ao longo de toda sua vida, isso sempre foi desvalorizado, reduzido a trabalho simples que pode ser desempenhado por qualquer pessoa.

Reforçando, pois, que o trabalho não era algo novo para a mulher da época, estatísticas apontam que as mulheres pobres sempre trabalharam fora de casa. No Rio Grande do Sul, em 1900, por exemplo, elas trabalhavam em serviços domésticos e cerca de 42% da população ativa em relação à economia era feminina. Mas, apesar de muitas vezes o trabalho feminino ser responsável pelo sustento da família, é sempre encarado como apenas uma renda suplementar ao salário do homem, nem mesmo tido como profissão, chamado simplesmente de serviços domésticos (Fonseca, 2004).

Além da opressão para conseguir um trabalho externo, a mulher enfrentava outro desafio que a inibia de separar-se do marido e a fazia permanecer na relação: não ter para onde ir. De acordo com Fonseca (2004), no final do século XIX, quando as mulheres se separavam dos maridos ou eram abandonadas, voltavam para a casa dos pais provisoriamente e, com os baixos salários pagos pelos patrões, elas precisavam morar em habitações coletivas, o que era chamado de cortiço no século XX. Era lá que muitas se abrigavam. Aquelas que moravam nesses alojamentos eram malvistas, e os homens usavam esse fato para acusar as ex-companheiras de imoralidade. Portanto, sua realidade sozinha era muito difícil. Procuravam um canto barato ou gratuito, na maioria das vezes, se alojando numa casa junto ou próximo a pessoas de “caráter duvidoso” (Fonseca, 2004).

Bessanezi (2004) afirma que o desenvolvimento econômico aumentou o nível de escolaridade das mulheres, uma vez que o magistério era o curso mais procurado, por ser o mais próximo da função de mãe. Nem todas exerciam a profissão; algumas se contentavam com o prestígio do diploma. Em contrapartida, a carreira profissional do homem era muito mais valorizada do que a da mulher. Mesmo assim, há um aspecto positivo: o fato da diminuição das distâncias entre homens e mulheres em relação ao acesso à educação formal. Para dissipar ameaças à mulher culta e manter as hierarquias entre ambos os sexos, havia a ideia de que era necessário que a mulher soubesse conversar, por exemplo, para que pudesse

agradar os rapazes e ser útil na educação dos filhos. Porém, era necessária muita cautela, pois os rapazes tendiam a evitar garotas muito inteligentes, o que diminuía suas chances de casar e ser feliz no matrimônio (Bessanezi, 2004).

Segundo Bessanezi (2004), o casamento tradicional atribuía diferentes tarefas a homens e mulheres, sendo as tarefas domésticas consideradas deveres femininos. As revistas diziam que as mulheres não poderiam questionar essa divisão tradicional e exigir que o marido fizesse ou ajudasse nos serviços do lar, pois isso comprometeria o equilíbrio conjugal. Na sociedade, existia uma hierarquia respaldada pela legislação, na qual o marido era o poderoso chefe da família, com poder sobre a esposa e os filhos. Ele tomava decisões e tinha a última palavra, enquanto a mulher ficava abaixo dele. Embora fosse importante que o casal conversasse e trocasse ideias, cabia ao homem dar uma direção à família.

Seguindo esse pensamento, a mulher casada deveria se dedicar integralmente ao seu marido e filhos, sendo essa sua principal preocupação. Para a felicidade do casal, era preciso tomar como referência o bem-estar do marido, e a esposa teria como consequência a sua felicidade também, desde que o marido estivesse satisfeito. Havia várias formas de agradar o marido, sendo uma delas ter habilidades domésticas, desempenhando tarefas domiciliares com excelência, principalmente na cozinha, o que garantiria conquistar o homem. Além disso, a reputação da mulher era fundamental para fazer o homem feliz, visto que não era favorável que uma mulher casada tivesse comportamentos de solteira, como vestir determinadas roupas ou sair com amigos. Ela deveria se vestir adequadamente, com sobriedade, e não provocar ciúmes no marido (Bessanezi, 2004).

Conforme Bessanezi (2004), a esposa perfeita é responsável por acompanhar seu esposo, dedicar-se ao seu bem-estar e não discordar das suas opiniões. Ela também deve ser capaz de adivinhar os pensamentos do seu cônjuge, fazer sacrifícios pela felicidade dele e recebê-lo todos os dias com atenção e bom humor. A esposa deve se interessar por vários assuntos para conversar com seu marido e não o envergonhar na frente dos amigos, sabendo o momento de falar ou calar. Mesmo quando o marido estiver cansado ou irritado, ela deve procurar agradá-lo. A boa esposa é a principal responsável pela paz e harmonia em seu lar, e seu dever é não aborrecer seu marido com futilidades, caprichos ou inseguranças, evitando discussões ou queixas, comportamentos considerados típicos das mulheres.

Na maior parte das brigas de casais apresentadas nas revistas, dava-se razão aos homens. As mulheres eram aconselhadas a ceder; qualquer forma de protesto era desestimulada, e a única maneira de conseguir o que queriam era usando o jeitinho feminino, uma forma sutil de fazer o homem ceder sem se irritar com ela. Era, portanto, uma receita

para manter o marido feliz e fiel à mulher, e também era usada para reconquistar o marido que tinha um relacionamento fora do casamento (Bessanezi, 2004).

Ao homem era permitido trair, enquanto a mulher era repreendida com veemência e poderia ser punida, pois a honra do marido dependia do comportamento da esposa. Eram aplicados castigos violentos ou, inclusive, crimes contra a mulher infiel, que eram perdoados pela lei. O homem não reagir com violência nesses casos era uma humilhação. Caso o homem descobrisse a infidelidade da esposa, ocorria a separação, pois ela não poderia ser uma boa mãe para os seus filhos. Os homens, ao contrário, se mantivessem as aparências e fornecessem sustento para sua família, a esposa não poderia se queixar, pois a infidelidade masculina era considerada um fator natural, uma fraqueza natural dos homens que precisava da compreensão das mulheres. A mulher tinha que ter paciência para manter a integridade da sua família. As aventuras dos homens eram encaradas como irrelevantes, não chegavam a abalar o casamento. Elas precisavam se dedicar o dobro para recuperar o marido (Bessanezi, 2004).

Já a infidelidade feminina não era matéria comum nas revistas dos anos 1950. Ela era explicada e não justificada para que as mulheres não alimentassem fantasias; era uma precaução. As mulheres, mesmo em uma situação de crise, eram aconselhadas a se controlar e dominar seus impulsos, mantendo-se fiéis aos cônjuges, mesmo que eles não agissem da mesma forma. O risco de perder o marido, filhos e o respeito da sociedade era o preço que se pagava pela aventura (Bessanezi, 2004).

A única forma de se separar nos anos 1950 era pelo desquite, e mesmo assim, isso não eliminava os vínculos conjugais, não permitindo novos casamentos. Essas mulheres desquitadas ou que moravam junto com um homem desquitado sofriam preconceitos e eram consideradas más influências. De forma que “a conduta moral da mulher separada estava constantemente sob vigilância, e ela teria de abrir mão de sua vida amorosa sob o risco de perder a guarda dos filhos. Estes já estavam marcados com o estigma de serem frutos de um lar desfeito” (Bessanezi, 2004, p. 666).

Conforme Bessanezi (2004), a sociedade dessa época debatia sobre o divórcio, pois já havia casos concretos de casais separados e uniões estáveis, porém legalmente não aceitas, e não era fácil ignorar tudo o que acontecia ao redor do mundo. Porém, as posições antidivorcistas prevaleceram sob o direito de uma segunda chance de reconstruir seus lares, e o divórcio foi considerado por muitos um veneno que enfraquecia a família. A lei do divórcio foi instituída no Brasil na década de 1970, com a lei 6515/77, após muita resistência.

Em relação a isso, Fonseca (2004) também afirma que havia preconceito contra a mulher que casava novamente, mas as mulheres evitavam ficar solteiras, pois precisavam de quem as protegesse: “Sem homem, quem pode botar respeito na casa?” (Fonseca, 2004, p. 549), de modo que pesquisas apontavam que a polícia era relativamente impotente para controlar furtos e agressões físicas. Sem poder contar com a polícia ou outra força externa para impor ordem, cada família teria de acionar suas próprias estratégias de proteção. Por isso, a presença do homem é importante para proteger, para demonstrar força e valentia, espantar malfeitores e garantir a integridade das mulheres (Fonseca, 2004).

Assim, a mãe solo se via desamparada: por um lado, precisava de um homem para manter a casa, pois não conseguia se sustentar sozinha recebendo baixos salários, por outro lado, era condenada pela sociedade se tivesse mais de um homem em sua vida. Além disso, para se casar novamente a mulher deveria renunciar à herança e aos filhos; poderia, inclusive, ser acusada de falta de idoneidade quando lutava para ter a guarda de seu filho, simplesmente por causa de seu comportamento sexual (Fonseca, 2004).

A conduta da mulher, dessa forma, é alvo de críticas constantes, alegando-se falta de moral feminina. Homens rotulam as mulheres de prostitutas simplesmente por darem início a um novo relacionamento. Mesmo quando a mulher era “honesta”, “idônea”, ou seja, casta após a separação, o homem tentava provar que era despreparada para cuidar dos filhos, porque na família desta sempre havia alguém, alguma mulher separada, alguma amiga; isso servia de motivo para desqualificá-la (Fonseca, 2004).

Portanto, é possível destacar que a memória histórica não prioriza a mulher e seus escritos, até porque ela encontrou em seu caminho uma série de dificuldades, entre elas, o pouco espaço para criação artística, driblar o pensamento machista e patriarcal que assegurava que o lugar da mulher estava restrito ao lar e aos afazeres domésticos, sem oportunidade de se dedicar aos estudos e às leituras. Às mulheres restava esperar por um homem que fosse o salvador, que pudesse protegê-la e ser o seu príncipe dos contos de fadas. Mas, para algumas transgressoras isso não mais cabia, precisava haver alguma maneira de fazer com que elas estivessem no controle de suas próprias vidas e conquistassem sua independência financeira.

Aos poucos, a mulher foi se inserindo no mercado de trabalho externo (pois internamente já exercia funções em casa), como domésticas e recebendo baixos salários. Porém, aquelas que decidiam se aventurar nas fábricas eram malvistas pela sociedade. Assim, as mulheres foram conquistando cada vez mais espaço, e os olhares começaram a se voltar para elas, visto que tanta garra e criatividade incomodava os conservadores. Os jornais produzidos por mulheres começaram a veicular notícias que indicavam novos caminhos e

novas atitudes em relação ao universo feminino nos meios de comunicação, e cada vez mais o espaço feminino foi conquistado e ampliado. A novidade da Europa começava a aparecer no Brasil e a Nova Mulher era iminente.

Porém, é preciso ressaltar que esse é um cenário muito recente no Brasil, uma vez que ainda hoje podemos reconhecer alguns traços dos Anos Dourados em costumes e valores, e até mesmo uma hierarquia entre homens e mulheres, aspectos que foram herdados dessa época. As mudanças e avanços não se devem apenas às novas mentalidades do tempo, mas também a fatores sociais, políticos, econômicos e demográficos. Apenas isso não é suficiente. Isso tudo foi constituído com pessoas concretas, que tiveram ideias ousadas, diferentes de renovação, não tiveram medo e deram outra cor a esse momento (Bessanezi, 2004).

Portanto, a luta das mulheres não pode passar em branco. É preciso que resgatem e conheçamos sua história e que cada vez mais leiamos autoras mulheres, que no passado tiveram poucas oportunidades. Hoje elas conseguiram mostrar que possuem sim criatividade, que seus escritos não são inferiores aos dos homens, sem medo de revelar suas respectivas identidades para o público leitor. Assim, espera-se que esse trabalho possa contribuir com os estudos sobre a literatura contemporânea de autoria feminina.

2.1.1 Memória feminina e apagamento

Tomando como ponto de partida as discussões anteriores, a trajetória da mulher foi marcada pela opressão. Elas estavam sob o olhar condenatório da sociedade, que priorizava a pureza, a castidade, a mulher do lar, recatada, dedicada ao marido e aos filhos. Sem oportunidade de estudarem para se libertarem e sem acesso ao conhecimento, elas demoraram até encontrarem sua essência. Sempre estiveram inseridas nos romances, mas não sob o olhar de autoras da obra, mas sim de quem as descrevia. Por muito tempo, a mulher esteve na posição de passividade, tendo que recorrer ao autor masculino, branco e heterossexual para escrever sua própria história.

Por não terem condições de protagonizar em um mundo que as excluía, que não lhes dava oportunidade, temos poucos registros de sua história, pois elas precisavam driblar os obstáculos para se inserirem no mundo da escrita e, para isso, foi preciso muita garra e determinação. Por isso, a razão do apagamento da memória em relação aos escritos das mulheres é o fato de que elas sempre estiveram restritas ao lar e a história registra, na verdade, acontecimentos externos, que não as envolviam. Porém, isso não significa que elas não foram importantes. Elas estiveram presentes e contribuíram para a economia com seus serviços,

porém sem o devido reconhecimento. A opressão em relação à vida social, matrimonial, financeira, à qual as mulheres estavam expostas, deu origem ao apagamento da memória feminina, seus escritos e sua forma de ser e de agir na sociedade.

Sobre isso, Gerda Lerner (2019) afirma que ter conhecimento sobre a história das mulheres é fator essencial para que haja a emancipação delas. Porém, nos deparamos com um empecilho em nossa caminhada: a falta de registros históricos em relação às vivências e atividades desenvolvidas pelas mulheres. E, para nos atermos a essa questão, é preciso levarmos em conta que não é porque não se têm registros que as mulheres não tenham feito parte da história, e mais, feito a diferença. Precisamos, nesse sentido, distinguir o passado não registrado do passado registrado e interpretado, cuja visão única, neste segundo caso, é a do homem.

Nessa perspectiva, a trajetória da mulher foi marcada por muita luta para sua inclusão em vários setores da sociedade e seus direitos assegurados. Ao longo do tempo, o que se encontra é, de acordo com Michele Perrot em sua obra *Minha história das mulheres* (2007), muita dificuldade em resgatar e escrever a história das mulheres, visto que para escrever uma história é preciso recorrer a variadas fontes e documentos, o que é um pouco improvável de recuperar, já que a própria presença da mulher foi apagada, seus vestígios e arquivos aniquilados. Ocorre, pois, um apagamento da memória feminina, e tudo isso se encaminha para uma falta de materiais sobre a existência da história das mulheres, o que nos leva a concluir que, em relação à memória, “as mulheres são uma leve sombra” (Perrot, 2007, p. 22). E tal ausência de registros é fruto, inclusive, da própria língua, pois quando se misturam os gêneros, o masculino prevalece e, assim, nos impede de ter precisão sobre o número de mulheres participantes em uma greve, por exemplo.

Lerner (2019), seguindo a mesma linha, constata que as mulheres são sujeitos centrais para a criação e desenvolvimento da sociedade, cuja participação na história foi e continua ativa. Elas compartilharam com os homens o mundo, o trabalho e a preservação da memória coletiva, a ser abordada com ênfase no próximo capítulo, e que é responsável por delinear o passado, conectando-nos com o futuro por meio do elo entre as gerações e, tornando-se, assim, tradição cultural. Portanto, as mulheres agiram na história e atuam como fulcrais, mesmo impedidas de conhecer e interpretar sua própria trajetória e a dos homens. A história remonta o que os homens e pesquisadores registraram sobre os feitos, vivências e o que consideravam importante e significativo segundo seu próprio olhar. Assim, deixou-se de lado o que as mulheres vivenciaram e fizeram, cuja interpretação também foi ocultada, isso porque “o conhecimento histórico, até pouco tempo atrás, considerava as mulheres irrelevantes para a

criação da civilização e secundárias para as atividades definidas como importantes em termos históricos” (Lerner, 2019, 34-35).

Sob a mesma perspectiva da autora acima, Perrot (2007) constata que a mulher, por muito tempo, foi retratada sob o olhar masculino, permeada por estereótipos e imagens construídas pelos homens que se referem mais a eles mesmos do que às mulheres reais. Ao invés de serem descritas e contadas, as mulheres são imaginadas. Outro ponto importante a ser destacado é que às mulheres é reservado, conforme a autora, o espaço do recato, pudor e discrição, cabendo a elas cobrir seus corpos para representar a pureza e castidade que delas se espera. Complementando isso, conforme Lerner (2019), acredita-se, com base na civilização ocidental, que as mulheres são seres incompletos, defeituosos e distintos dos homens. A partir desse constructo que coloca a mulher como inferior é que a subordinação passa a ser encarada como intrínseca e natural, algo comum, e assim, parte do patriarcado.

Tomando o machismo e a opressão como elementos principais do apagamento da memória feminina, segundo Judith Butler, em sua obra *Problemas de gênero* (2003), as mulheres constituem a relação da diferença da oposição binária, ou seja, são reduzidas a traços que as distinguem do masculino, sendo este último mais do que um gênero, uma referência padrão, o universal. De tal forma que a sexualidade é baseada em discursos de poder e tem como centro a cultura masculina e heterossexual, o que a autora chama de relações fálicas de poder.

Dessa forma, a caracterização da sexualidade feminina como distinta do falo continua problemática até nos dias de hoje, visto que as mulheres que não se encaixam nos padrões socialmente construídos são acusadas de “identificação com o masculino”. Butler (2003) cita a afirmação de Beauvoir: “ninguém nasce mulher, torna-se” – para afirmar que se trata de um processo, uma construção que não tem origem ou fim, pois o termo em questão está aberto a intervenções e ressignificações.

Ela ainda questiona temas como a ordem compulsória presente em nossa sociedade, que legitima o gênero masculino como padrão, a ordem binária e, entre outros, a opressão patriarcal. Para tanto, evidencia os feminismos como uma tentativa de dar voz às mulheres, reivindicando seu lugar na sociedade. Sendo assim, traz a representação como uma busca por visibilidade e legitimidade para as mulheres como sujeitos políticos, revelando o que é verdadeiro nessa categoria. Antes, as mulheres eram representadas pela ótica masculina e, com a teoria feminista, há o desenvolvimento de uma linguagem capaz de dar voz a elas sob outra perspectiva.

Com isso, surgem também outros problemas, como a dificuldade de representar todas as mulheres, pois estão envolvidas em diferentes modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais. Sendo assim, a relação entre teoria feminista e política passou a ser questionada no interior do mesmo discurso, pois os sujeitos das mulheres não são estáveis e permanentes, não são formados pelo resultado de uma única representação, fazem parte de uma esfera múltipla, transitória e não estável. Representar uma categoria é algo escorregadio e excludente, ou seja, até mesmo entre o grupo das mulheres vemos posicionamentos machistas, isto está tão arraigado que muitas vezes é reproduzido sem criticidade. E, por isso, Butler (2003) menciona a importância de um novo tipo de política feminista capaz de subverter e tomar o gênero como construção variável.

Dada a complexidade do assunto, percebemos, então, que o motivo do apagamento da escrita feminina vai além da ausência de registros, é resultado da construção do machismo, do discurso da época, isto é, uma força coercitiva do sistema patriarcal que ocasiona o silenciamento, que impede a progressão, o avanço das mulheres no campo intelectual, social e político, ocasionando o apagamento da memória feminina. Não quer dizer que as mulheres não produziram porque não tinham capacidade, criatividade ou que estavam atrasadas em relação aos homens. Em decorrência disso, o registro que temos é parcial, já que só remonta à história de uma parcela da sociedade, omitindo o passado das mulheres e, além disso, contando os fatos apenas sob a ótica masculina. Elas foram, na verdade, impedidas de fazer parte e contribuir com a história da humanidade unicamente por causa de seu sexo.

Por conta das condições vividas, as mulheres tiveram uma experiência histórica diferente do homem. Lerner (2019) questiona em seu estudo o porquê de as mulheres preservarem e serem aliadas do sistema patriarcal que as oprime e o atraso de conscientização de sua própria posição de subordinação dentro da sociedade. A isso podemos inferir que sem oportunidade de estudar e escassez de fontes de informação, elas eram influenciadas pelas pessoas que possuíam poder, até porque é mais fácil manipular alguém sem instrução. Além disso, o imaginário que coloca a mulher como inferior é fruto de várias gerações e, então, difícil de subverter. As próprias mulheres aceitavam sem questionar algo que parecia natural, familiar, uma vez que sempre presas nos seus mundinhos, na roça, não tiveram oportunidade de conhecer aquilo que as mulheres mais abastadas e instruídas almejavam e viam em outros países.

O livro *O conto da Aia* (2017), de Margaret Atwood, por exemplo, faz uma forte crítica ao patriarcalismo. A protagonista Offred é uma serva na República de Gilead e vive na casa de um comandante do exército e sua esposa. A função das aias é procriar, caso não

cumpram com as expectativas, podem ser tidas como não mulheres e, conseqüentemente, ir para as colônias, lugar onde o nível de radiação é fatal, condenadas a trabalho forçado. Offred e outras poucas mulheres conseguem identificar o que está acontecendo e são duramente repreendidas ao tentar alertar as outras e fugir. Muitas delas defendiam o sistema, algumas por medo de retaliação, outras por serem privilegiadas com cargos mais benéficos ou por simplesmente acreditarem nas falácias daqueles que as manipulavam. Dessa forma, a própria construção do patriarcado colabora para que a mulher não veja problemas, aceite as condições impostas, já que são ensinadas desde crianças a possuir esses valores.

Um outro ponto que Lerner (2019) destaca é em relação à tentativa do patriarcado de justificar a lacuna deixada pelas mulheres na memória literária, afirmando que elas não produziram avanços no que concerne ao pensamento por estarem ocupadas com a criação dos filhos. Esta seria a explicação para a inferioridade em relação ao pensamento abstrato, porém elas não se dedicavam à maternidade por opção, e sim por coerção da sociedade.

Além disso, levando em consideração todo o arcabouço do machismo expresso, a autora parte do princípio de que “homens e mulheres são biologicamente diferentes, mas que os valores e as implicações baseados nessa diferença resultam da cultura” (Lerner, 2019, p. 37). Isto é, ao omitir a participação das mulheres nos discursos da história, o patriarcalismo fez com que a psicologia de homens e mulheres fosse afetada. Houve, então, uma tomada de consciência e elas começaram a questionar a relação de si mesmas com a sociedade e o processo histórico. Isso permite que a mulher busque mudanças da própria condição e “comece um novo relacionamento com a sociedade dominada pelos homens” (Lerner, 2019, p. 36) com mais criticidade e um novo olhar.

Diante disso, Lerner (2019) pesquisou para descobrir qual a origem da opressão em relação à mulher e investigou sobre a sociedade mesopotâmica, se deparando com poucos materiais descritivos sobre a vida das mulheres, visto que não haviam interpretações a respeito delas e a vida no campo. Assim, existem em sua história lacunas que só poderão ser preenchidas com mais visibilidade à mulher contemporânea. A pesquisadora percebeu que na Babilônia, por exemplo, o problema da inferioridade não tinha ligação com o fator econômico, e sim com o controle dos corpos, sexualidade e reprodução das mulheres e as conseqüências do controle sexual.

Dessa forma, as raízes da opressão envolvem a organização e a manutenção da família patriarcal intrínseca aos estados arcaicos. Uma vez que os homens aprenderam a exercer a dominância e a escravização ainda com as mulheres no grupo, no qual a subordinação sexual estava inclusa nos próprios códigos de leis. A classe, portanto, era baseada em relação aos

bens, os que possuíam os meios de produção podiam dominar os outros que não tinham. E quanto às mulheres, foram baseadas no vínculo com os homens para que fosse possível lhes proporcionar o acesso aos recursos (Lerner, 2019).

Lerner (2019), para facilitar o entendimento da relação entre homens e mulheres na sociedade, compara os papéis desempenhados por estes como pertencentes a uma peça de teatro. Visto que tais papéis atribuídos são de mesma importância, pois a peça precisa de ambos os atores para prosseguir, uma vez que os dois contribuem da mesma forma, nenhum deles é secundário. Porém, o cenário é definido por homens, eles que escreveram, dirigiram e interpretaram a peça. Se colocaram, inclusive, para desempenhar os papéis mais heroicos e deixaram os papéis de coadjuvante para as mulheres.

As mulheres, por sua vez, vão percebendo que não há igualdade na distribuição dos papéis e começam a clamar por ela. Elas possuem a mesma capacidade para exercer a função e, até mesmo, desempenham brilhantemente melhor, e por fim, ganham o “direito ao acesso à distribuição igual de papéis, mas antes precisam *se qualificar*” (Lerner, 2019, p. 48, grifo do autor). E quem decide como serão tais qualificações são os homens novamente, que as analisam e as julgam, que permitem ou barram sua entrada, dando preferência àquelas mulheres submissas e que se encaixam nos moldes patriarcais. Qualquer tentativa de subversão é respondida com uma punição ou a exclusão de sua participação, uma vez que ao começarem a se mobilizar para lutar contra esse sistema opressor masculino, a peça chega ao fim (Lerner, 2019).

Ao observar a vida como se fosse uma peça de teatro, Lerner (2019) destaca que, ao longo do tempo, a história das atuações foi registrada e contada por homens, cuja atenção se voltava para eles mesmos. Nos últimos cinquenta anos, as mulheres tiveram acesso à educação para escreverem sua própria história e conforme escreviam prestavam cada vez mais atenção às mulheres, porém ainda moldadas pelo olhar masculino. Começaram, então, a procurar registros do que homens e mulheres haviam feito e, assim, nasceu a “história compensatória” (Lerner, 2019, p. 49).

Seguindo a mesma vertente, Perrot (2007) faz um panorama que vai da invisibilidade da mulher até sua inserção de fato na história. Ela afirma que as mulheres ficaram por muito tempo na obscuridade, fora dos registros e dos acontecimentos, pois estiveram excluídas dos relatos históricos e, portanto, em meio ao silêncio. A estudiosa afirma que a invisibilidade ocorreu, sobretudo, porque as mulheres não faziam parte do espaço público, ficavam confinadas em casa, eram invisíveis e, em muitas sociedades, o silêncio das mulheres era

arraigado à cultura, fazendo parte da ordem das coisas. Dessa forma, confinadas à esfera privada, são pouco vistas e há, conseqüentemente, o silêncio das fontes.

Dessa mesma forma, o silêncio mostra-se representado também em relação ao relato da história contada por historiadores gregos ou romanos, uma vez que aborda o espaço público, como por exemplo: guerras, reinados, homens públicos e importantes. As crônicas medievais e a vida religiosa também se voltam para o homem como centro, já que se fala de santos do sexo masculino e quase não se ouve sobre santas, até porque os santos agem, exercem um certo protagonismo viajando e evangelizando, enquanto a mulher fica confinada ao ambiente interno, preservando sua virgindade e fazendo orações (Perrot, 2007).

Constata-se que o apagamento e o silenciamento do qual tratamos nesta seção inclui até mesmo a falta de contato com o meio externo, o que fazia com que a vida dos homens fosse muito mais agitada com o trabalho, com seus contatos pessoais, conhecendo pessoas, convivência pública, estudo e chamando mais atenção, levando uma vida ativa, representando o sucesso, empreendimento, o trabalho honesto, tendo condições para escrita ou outras áreas do conhecimento. Portanto, é preciso ressaltar que a mulher ao longo de muito tempo foi submissa, tendo sua força e voz apagadas pela supremacia masculina e aos poucos foi conquistando seu espaço na literatura e na vida pública, sendo possível ouvir a voz e ler suas palavras, o que é um grande avanço. Porém, ainda hoje vemos alguns vestígios de que a luta ainda não terminou e o machismo estrutural está presente em nossa sociedade, seja em relação a salários desiguais, violência contra a mulher, a obrigação de cumprir certos padrões e o medo de não ser aceita na sociedade em relação à conduta e vestimentas.

2.1.3 Cânone e literatura de autoria feminina: o desencontro

Como vimos anteriormente, a história das mulheres foi marcada profundamente pela desigualdade de gênero, o que ocasionou o apagamento da memória feminina e a impossibilidade de serem reconhecidas como grandes autoras da literatura pelo simples fato de serem mulheres. Elas estiveram fora da história e, conseqüentemente, fora do cânone literário, que selecionava apenas os escritos da sociedade com valores elitistas. Dessa forma, vamos estudar a importância da luta pela inclusão da literatura de autoria feminina, fazendo primeiro um breve apanhado sobre as definições de cânone para, assim, discutir sobre o apagamento das mulheres neste.

O cânone literário é o conjunto de obras de um seleto grupo de autores considerados clássicos, em que predomina o homem branco, heterossexual, e os coloca na condição de

destaque, autores renomados e aclamados pelo público. O cânone, do modo como foi construído, na verdade, acabou representando a exclusão das chamadas minorias: mulheres, negros, indígenas, homossexuais. Isso decorre novamente da opressão sofrida por tais grupos e que, conseqüentemente, carregam marcas históricas e culmina no apagamento de fontes e registros e, na conseqüente exclusão de obras. Assim, o cânone faz parte de um constructo patriarcal, que enumera quem pode estar em posição de privilégio e merece reconhecimento, suas obras lidas e reconhecidas como as melhores.

É válido resgatar a origem do termo “cânone”, que vem, conforme Reis (1992), do termo grego *kanon* e tem o sentido de “norma” nas línguas românicas e, já no princípio da cristandade, os teólogos o utilizavam para separar os textos que seriam preservados e os que seriam banidos da Bíblia, cujas obras não transmitiam “verdades” e, assim, não poderiam ser lidas pelos seguidores de fé ou incorporados ao livro sagrado. Seguindo esse mesmo pensamento, Leila Perrone-Moisés, em seu capítulo “O cânone dos escritores-críticos”, incluso em sua obra *Altas Literaturas* (1998), acrescenta que a palavra cânone, ao longo do tempo, passa a ter o sentido de “conjunto de textos autorizados, exatos, modulares”. Em relação à bíblia, fazem parte do cânone os textos de autoridades religiosas e, na era Cristã, representou o “direito eclesiástico, significando o conjunto de preceitos de fé e de conduta”, no catolicismo significou “lista de santos reconhecidos pela autoridade papal”. E posteriormente, passou a significar como conhecemos hoje, “conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição” (Perrone-Moisés, 1998, p. 61).

Perrone-Moisés (1998) afirma que essa regra universal do cânone iniciou na Antiguidade, tendo-se uma lista de autores reconhecidos e as escolhas são ditadas pelo gosto pessoal, dando “argumentos estéticos” sem nenhuma “autoridade institucional”. Apesar de suas escolhas serem calcadas em aspectos pessoais e, portanto, precárias, os escritores-críticos preocupam-se em fornecer aos mais jovens, listas de leituras importantes e formadoras. Ezra Pound, por exemplo, foi um desses que fez listagens de autores levando em consideração seu gosto e experiência como poeta. Essas listas tinham fins didáticos e textos selecionados, fazendo parte de um cânone, ele, dessa forma, nomeou autores e obras, de acordo com suas convicções sobre a arte.

Segundo a pesquisadora, as primeiras listas de Pound têm o objetivo de melhorar o ensino de literatura de seu tempo, que em sua visão era falido e precisaria de algo que mudasse esse aspecto e desobstruísse a aprendizagem. Ele dizia que os professores precisavam se preocupar com a literatura como um todo, ressaltar as partes importantes e significativas do texto e ter capacidade para evidenciar os textos bons.

Conforme Perrone-Moisés (1998), os escritores e obras mencionados por Pound em suas listas servem como parâmetro para avaliar outros livros, sendo um pré-requisito para avaliar qualquer outro. Suas listas trazem autores que mais se destacam segundo a sua visão, cujas preferências são variadas e conforme aspectos conceituais ou psicológicos. Tanto Pound, que foi o precursor, quanto outros escritores renomados fizeram as suas listas, como Borges, Sollers, Haroldo de Campos, Octavio Paz e há nessas escolhas muitas coincidências.

Nessa perspectiva, Reis (1992) pondera que o cânone se relaciona com questões de poder e, por isso, há critérios de seleção e exclusão de textos, para tanto é preciso fazer operar as manobras de seleção de acordo com seus interesses de classe, cultura, munidos de autoridade, que é realizada num determinado espaço institucional, e que nessa época, se trata da igreja. Na literatura, “os monumentos clássicos contêm verdades incontestáveis, atemporais e universais, transcendem o seu momento histórico e fornecem um modelo a ser seguido” (Reis, 1992, p. 71), isto é, o cânone se refere a um conjunto de valorosas obras clássicas de autores importantes, exemplares e perenes, e se caracteriza por ser um patrimônio da humanidade preservado para as próximas gerações, cujo valor é imensurável, porém, na mesma medida em que a humanidade é fechada e excludente.

Zahidé Lupinacci Muzart, em seu artigo intitulado “A questão do cânone” (1997), afirma que há várias possibilidades de abordagem do cânone, que inclui desde a sua formação na literatura, passando pela questão dos marginalizados até chegar na possibilidade de analisá-lo sob a perspectiva atual das universidades, destacando o poder dos grupos em que predominam os escritores do eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

A pesquisadora afirma que o debate sobre cânone é antigo e permanente, questionando se estar inserido nele é valioso em vida ou após a morte. Ela afirma que o esquecimento de seus nomes é estar fora do cânone, que é a lei à qual se curvam muitas pessoas no mundo. Estar nas normas é estar inserido nos grupos e frequentar as rodinhas da alta sociedade, ter seus livros com vários elogios e artigos, é prestígio. Sendo assim, para ser inserido no cânone, precisa-se fazer parte dos rituais de aceitação para a posterior canonização, que inclui ser sociável, participar dos grupos ao qual autores que foram esquecidos, não se sujeitaram.

Enfatizando o cânone na universidade brasileira, Muzart (1997) salienta que ela é responsável por perpetuar a mesmice, isto é, os mesmos escritores nos programas, focando apenas em Guimarães Rosa e Clarice, que devem sim ser estudados, mas não somente. Ocasionalmente, alguns escritores são citados e contemplados nas provas dos vestibulares e canonizados, e depois esquecidos. A sua inclusão no cânone é permeada por questionamentos, considerando o critério dessas preferências, se são os temas, estilos, se é o conteúdo pós-

moderno, porém, é um assunto muito complexo e há muitos fatores e um deles é o que a autora chama de “facilidade: perseguir o estudo das mesmas autoras já consagradas, já canonizadas” (Muzart, 1997, p. 80). Assim, a autora afirma que o estudo do cânone está ligado ao que é dominante da época, por exemplo, a ideologia, estilos de época, gênero, geografia, sexo, raça, classe social dentre outros aspectos. O que se observa é que aquilo que é canonizado em uma época pode ser esquecido em outras e vice-versa.

As obras das mulheres não poderiam estar inclusas, já que as oportunidades para escrever eram escassas. Porém, elas criaram formas de sair de seus mundos reclusos e lançar-se para o mundo. Essa sede de ganhar a vida escrevendo e fazer parte da vida pública era encarada como um excesso, uma vaidade, algo que tinha que ser controlado. As mulheres ainda estavam longe de serem aceitas sem preconceito e libertas dos olhares machistas, mesmo que o discurso da sociedade desse o mínimo de abertura.

As mulheres precisavam se libertar e fazer com que as pessoas lessem o que tinham para dizer, suas vontades, seus instintos, seus desejos. Porém, ao usar seus próprios nomes em seus escritos, não poderiam chegar a um grande alcance. A escrita feminina era encarada como doce demais, sem graça, tratando de assuntos sentimentais e da emoção, enquanto apenas a escrita masculina poderia ter intensidade e profundidade. Dessa forma, para provar que o problema não estava nos escritos femininos e sim no machismo incutido nas pessoas, as mulheres começaram a usar pseudônimos que faziam alusão ao masculino e foram bem recebidas com suas obras.

De acordo com Constância Duarte, em *O cânone e a autoria feminina* (1997), as mulheres, por muito tempo, estiveram à margem da história literária devido às dificuldades que enfrentaram para serem reconhecidas como escritoras e fazerem parte do cânone. A história das mulheres escritoras, resgatadas pela crítica literária e pelos estudos culturais, mostram que algumas mulheres superaram obstáculos e escreveram e publicaram, mas o cenário ainda era de muita opressão. Daí, segundo a autora, surgiu um dilema: proteger-se usando um pseudônimo ou assinar uma obra e se expor a um público que não era receptivo a livros de autoria feminina, ficando vulnerável à impiedosa crítica literária da época.

Antes de conquistarem o direito de publicação de seus escritos, muitas escritoras usaram pseudônimos masculinos para se protegerem da crítica, dos leitores e da opinião pública. O anonimato era uma “máscara da invisibilidade”, uma forma de preservar a imagem da escritora e livrar-se da pressão social, tendo em vista que havia “uma oposição implícita contra a mulher que escreve” (Duarte, 1997, p. 57). Além disso, as mulheres que escreviam pertenciam a uma classe social elevada, pois possuíam meios de obter uma educação formal e

condição financeira para empreender suas publicações, o que não era o caso das mulheres menos favorecidas, que mal tinham acesso à leitura. Dessa forma, na ânsia de se dedicar à escrita, muitas mulheres aristocratas se vestiam de homem para ter acesso a escolas de nível superior.

Ainda segundo a autora, tudo isso é fruto de um passado e de uma sociedade que não aceitava a concorrência feminina, em que “os espartilhos do preconceito teimavam em mantê-las bem seguras e dentro dos limites do espaço doméstico” (Duarte, 1997, p. 56). Uma vez que não tinham direito ao voto, de opinar na educação dos filhos ou mesmo administrar seu próprio dinheiro, viviam, assim, na sombra dos homens. Esse desencorajamento por parte da sociedade, como afirma Duarte (1997), visava manter a mulher fora do trabalho, abandonando suas pretensões pessoais para se dedicarem exclusivamente ao lar e aos filhos, dado que a “interiorização de normas morais e culpa” (Duarte, 1997, p. 57) impediu muitas mulheres de se dedicarem à literatura.

Muzart (1997) afirma que são excluídos do cânone textos populares, humorísticos, satíricos e eróticos, tudo que é considerado baixo, permanecendo as obras de caráter sublime. Porém, o texto das mulheres do século XIX, mesmo aqueles considerados como pertencentes a estilos românticos, de perfil honroso e produção abundante também são excluídos do cânone. Sendo assim, as mulheres, para escrever, se submeteram aos cânones masculinos, “imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas. Pode-se argumentar que essas mulheres do século XIX, se numerosas, publicaram muito pouco” (Muzart, 1997, p. 81), por isso as mulheres são apagadas de sua própria história.

Conforme a estudiosa, as mulheres dessa época tiveram sua liberdade cerceada, pois estavam confinadas em seus lares, sem acesso às rodas do poder. A mulher parnasiana, por exemplo, passou por muita dificuldade para escrever com tanta formalidade, pois sem estudo, elas não tinham acesso à erudição. Não frequentavam boas escolas e suas leituras eram relacionadas à mulher do lar, sem liberdade para viajar ou se incluir em movimentos ou discutir ideias. Nos últimos anos, foi feito um resgate de muitos livros de mulheres, que a historiografia havia deixado de lado. Isso mudará nossa maneira de encarar a história e sobre isso, a autora afirma: “Perguntar-se das razões do resgate de certos textos tão fraquinhos configura uma atitude preconceituosa, pois, é preciso lê-los e analisá-los levando em conta todas essas razões segregacionistas de isolamento e silêncio” (Muzart, 1997, p. 84).

Segundo Muzart (1997), a mulher do século XIX entrou para a história literária como um objeto, mas ela começou a falar e aos poucos começou a reverter a ideia de cânone. É

muito importante que façamos o resgate dos textos das mulheres, trazendo-os de volta ao público, fazendo críticas, contextualizando, comparando entre si e com outros autores para que sejam colocados em seu lugar na História. Não significa que devamos substituir os consagrados pelos esquecidos, porque isso seria muito tolo. O nome das mulheres foi deixado de lado pelo fato de se canonizar aqueles que estavam em ascensão, e seus primeiros textos, no Brasil, foram encarados com olhares de desaprovação e sem seriedade, por uma questão ideológica.

A estudiosa constata que, ao citar o século XIX, percebemos que há um desconhecimento muito grande acerca das escritoras, porém elas são numerosas nessa época. Escreveram sobretudo cartas, diários, dramas, comédias, entre outros, e se formos comparar com a produção masculina, dir-se-á que a mulher publicou pouco, mas isso não é verdade, pois há aquelas que escreveram ocultamente e ainda permanecem. Sendo assim, a pesquisadora afirma que, ao questionarmos o cânone, descobrimos que seu *corpus* ainda está se constituindo, uma vez que estamos descobrindo vozes femininas que por muito tempo foram silenciadas.

Dessa forma, o gênero literário escolhido faz com que muitas escritoras do século XIX não sejam aceitas, e isso é levado em consideração para aceitar uma mulher escritora. As poetisas são aceitas, e as mais esquecidas são as teatrólogas e romancistas; várias delas foram omitidas pela historiografia literária e pelo código da moral burguesa. Observou-se, sobretudo, que as poetisas tiveram uma maior aceitação dentro dos limites da sociedade, ao contrário das dramaturgas e romancistas. Isso porque a poesia é nobre, utiliza-se de sentimentos maternos, flores, direcionando-se para o âmbito da família. As mulheres tiveram que se adaptar às regras das poesias, não poderiam ousar como os homens faziam, pois havia a possibilidade de serem queimadas em praça pública.

Reis (1992) afirma que a literatura está ancorada nas questões de poder e presume-se, então, que esta é ideológica, visto que o cânone está envolto pela alta cultura e no qual elege-se um seletivo grupo de obras e autores, excluindo outros. Não há razão muito clara para preservar certas obras em detrimento de outras, de modo que tal preservação tornou-se possível com a escrita e a imprensa. Desse modo, o crítico referido questiona quais são os critérios para tal seleção e exclusão, e sobre isso, argumenta que aqueles que defendem o cânone dizem que as obras escolhidas e que fazem parte deste seletivo grupo possuem qualidades intrínsecas, dotadas de valor estético e literário. Porém, quem define se os textos possuem tal elemento exclusivo são os próprios leitores e críticos, que os determinam como literários e passíveis de serem inseridos no grupo.

O estudo da literatura seria melhor direcionado se considerado no âmbito das práticas sociais. A escrita e a leitura, principalmente, têm sido utilizadas como “instrumento de dominação social”. Uma das instituições responsáveis por isso é a universidade, que reforça a ideia de valorização dos clássicos e “ensina” a ler as grandes obras, reafirmando o cânone literário “que se presta a reproduzir a estratificada estruturação social” (Reis, 1992, p. 72). Isto é, tal exclusão se evidencia, inclusive, segundo Reis (1992), no meio educacional, dado que a escola é uma das instituições que ratificam o cânone literário, pois muitas vezes funcionam como detentora de uma vertente elitista.

Levando em consideração a literatura ocidental, o cânone literário exclui vários grupos sociais, étnicos e sexuais, uma vez que as obras das culturas africanas, asiáticas, indígenas e muçulmanas não estão representadas e não fazem parte do acervo literário. Isso ocorre porque ele está centrado e foi erigido no Ocidente, o que significa que está amparado pelos pilares do saber ocidental, como o patriarcalismo, o arianismo e a moral cristã. Dessa forma, há o predomínio de autores brancos, do sexo masculino e integrantes da elite, com poucas mulheres, quase nenhum não-branco e pessoas menos abastadas. Assim, a literatura tem sido um artifício para coibir e esconder os escritos de indivíduos marginalizados cultural e politicamente, o que inclui mulheres, não-brancos e minorias sexuais (Reis, 1992).

Não resta dúvida de que existe um processo de escolha e exclusão operando na canonização de escritores e obras. O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação. Para desconstruir este processo, sem dúvida ideológico, faz-se necessário problematizar a sua historicidade. Quer dizer: não se questiona o cânon simplesmente incluindo um autor não ocidental ou mais algumas obras escritas por mulheres. Um novo cânon decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização, que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder (Reis, 1992, p. 73).

Dessa forma, o cânone envolve questões de poder: quem é mais poderoso e bem-sucedido socialmente tem mais chances de ser inserido nele. O poder/dinheiro faz com que a pessoa tenha mais condições de alcançar o público, ter mais influência e conseguir mais engajamento na sociedade capitalista, uma vez que o cânone seleciona a literatura para um grupo específico e reproduz hierarquicamente as classes sociais. Porém, o que Reis (1992) diz é que refletir sobre o cânone não é simplesmente questionar os motivos da não inclusão de autores negros, homossexuais e mulheres, até porque criar um novo cânone não apaga o que está nas entrelinhas do preconceito. O problema não são os textos selecionados, e sim o

processo de seleção, de canonização, o pensamento opressor, machista, preconceituoso que indiretamente envolve o cânone.

Para Reis (1992), é preciso investigar a forma pela qual o cânone é reproduzido e como circula no meio social, como jornais, universidades, resenhas, crítica literária, televisão, já que é por esses meios que se propaga o cânone. O questionamento que envolve a literatura não pode estar ligado simplesmente à interpretação da obra; é preciso considerar outros aspectos, como quem lê, quem escreveu a obra e quando, em qual momento histórico e social se deu a leitura e a escrita. Sendo assim, o texto não possui estaticidade e passa a entrelaçar leitor e autor abrangendo o horizonte histórico. Dado que o questionamento não deve estar na obra em si, visto que somos guiados pelo momento ao qual pertencemos, o que nos resta é fazer uma desconstrução do cânone e acabar aos poucos com o discurso de poder que limita a literatura.

Maiquel Röhrig (2016), em seu artigo, aborda a formação do cânone na literatura brasileira, destacando primeiramente que este está relacionado a muitos interesses, incluindo nacionalidades, o social, a etnia e questões de gênero, de forma que não se configura apenas como um conjunto de obras com base em critérios estéticos. Levando em consideração o cânone no passado, o autor explica que ele era fundamentado por algumas prerrogativas, como a vontade da elite de criar uma imagem que representasse a nação brasileira a partir da independência do Brasil. Os escritores, por sua vez, seguiam os interesses da elite, já que havia poucos leitores que não tinham senso crítico sobre a literatura, pois estavam fora do processo de produção e recepção de literatura.

Röhrig (2016) recorda que a literatura brasileira durante muito tempo dependeu de Portugal e apenas no século XIX ela surgiu no Brasil de verdade, isto é, com autores nacionais escrevendo também para leitores brasileiros. Antes, todavia, a literatura seguia parâmetros europeus e, como afirma o pesquisador, faltava um toque brasileiro. Após a independência do Brasil, há uma nova concepção e pretensões políticas, com textos obrigatórios para os estudantes, visto que os brasileiros, ao se tornarem independentes, precisavam também “construir sua própria identidade”, isto é, era necessário inventar o Brasil, estabelecendo referências que apontassem as características do povo, da cultura, da geografia, da história, etc. (Röhrig, 2016, p. 124). Sendo assim, a ideia de nação tornou-se importante para a criação de uma coesão literária e houve a necessidade de eleger um cânone que representasse a nação. É nesse contexto que surgem as primeiras histórias da literatura brasileira, que tiveram autores e obras muito importantes.

Nessa representação da nação, houve, como dito anteriormente, a exclusão dos escritos femininos, cujos caminhos pelos quais se insere o cânone abarcam várias questões, incluindo o poder e o machismo. Por isso, é importante ressaltar, segundo Duarte (1997), que raramente encontramos um livro de autoria feminina nos manuais de literatura e antologias antes dos anos 40. Por isso, precisamos rever a participação da mulher e questionar o cânone literário, que é reflexo do patriarcalismo. É preciso, de acordo com ela, reconstruir a história literária da mulher, dando voz e reconhecimento às obras de autoria feminina, seja do passado, seja da contemporaneidade.

Nessa mesma perspectiva, Perrot (2007) aponta que para ouvir as vozes das mulheres não basta apenas encontrar livros que falem sobre elas, romances que contem e imaginem sobre elas, mas sim aquelas obras em que elas são autoras. E assim, ultrapassar os obstáculos que, por tanto tempo, as impediram de escrever. Dessa forma, observamos a importância do estudo de mulheres escritoras na atualidade, cujo trabalho foi por tanto tempo silenciado, tendo escassas ou, por vezes, nulas as oportunidades de revelar seu talento aos leitores.

Portanto, é importante que estudos como este, que propõem a leitura dos escritos de uma escritora do sexo feminino, como Adriana Lunardi, proposto nesta pesquisa de Mestrado, sejam realizados, dando visibilidade à voz da mulher e explorando os diversos temas existentes na literatura de autoria feminina contemporânea. E, dessa forma, refletirmos, com base no aporte teórico a ser utilizado, acerca da literatura de autoria feminina, em consonância com temáticas de cunho pós-moderno, destacando a memória, o exílio, a efemeridade da vida e das relações humanas, a não-linearidade do enredo e, entre outros, a simultaneidade.

Estudar o silenciamento da memória e da literatura das mulheres, que envolve a trajetória delas ao longo da história, o apagamento da memória feminina e, conseqüentemente, dos seus registros no cânone, serve como base para discutirmos, a seguir, no próximo capítulo, a memória especificamente, apresentando, primeiramente, os romances contemporâneos de Adriana Lunardi, explorando seu enredo, trajetória das personagens e, em seguida, os conceitos teóricos relevantes a respeito da memória e suas particularidades, que envolvem, principalmente, a identidade.

3. MEMÓRIA E (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

3.1 Conhecendo os romances

Memória e identidade são dois alicerces primordiais que servem como base para o estudo realizado, no qual se toma como *corpus* de análise dois romances de literatura de autoria feminina contemporânea. Sobretudo, a memória permite que o indivíduo construa seu percurso na vida, resgatando vivências passadas e reconfigurando o presente. Dessa forma, as lembranças moldam os sujeitos, desenhando sua personalidade. Haja vista que a memória possui um papel importante, pois admite que nós tenhamos um reaproveitamento das experiências do nosso passado para aplicar em nosso presente e futuro, dando continuidade a ele.

Os romances *Corpo estranho* (2006) e *A vendedora de fósforos* (2011) são exemplos de como a memória é importante não só para recordar acontecimentos do passado, como também para modificar a nossa maneira de ser e lidar com as distintas situações. Ao fazer um paralelo entre os dois romances e as quatro protagonistas femininas, constatamos que a memória atua como elemento central e é a partir dela que as personagens buscam ser (re)construídas. Ela está presente ao longo destes romances, emergindo como uma viagem realizada pelas protagonistas ao passado, pelo desconhecido e, acima de tudo, em busca delas próprias. Ao acionar a memória, as personagens fazem um passeio pelo universo abstrato dos seus pensamentos mais íntimos, que percorrem as entranhas mais obscuras de seus traumas.

O primeiro romance, *Corpo estranho* (2006), apresenta um narrador heterodiegético, cuja narrativa alterna entre os capítulos que contam a história de Mariana, uma mulher idosa que dedica seu tempo pintando telas, e a de Manu, fotógrafa e portadora de diabetes. É por meio dessa perspectiva onisciente que se utilizam as lembranças do passado. Os caminhos de ambas se cruzam pela existência do personagem Paulo, dono de uma galeria e que possui uma cicatriz no rosto, fruto de um acidente de carro, que ceifou a vida do seu namorado José, por infelicidade, irmão de Mariana. Ele também era parente da família de Manu e, após a morte da avó da garota e o fim do relacionamento dela com Diego, resgatam o contato.

Mariana, que era a motorista do automóvel no dia da colisão, é muito afetada psicologicamente e sofre com a dor do luto. Após esse acontecimento, tudo perdeu o sentido para ela, que se deslocou espacialmente em busca de conforto emocional, refugiando-se na serra para estar em contato com a natureza na tentativa de dar um fim ao seu sofrimento. A personagem, assim, alimenta um profundo desafeto por quem ela julga ter primeiramente

ocupado seu lugar no coração do irmão e, depois, por estarem no carro juntos no dia do acidente. Ela se lamenta pelo fato de José ter trocado de lugar com o namorado, permitindo que ao invés de Paulo, José tenha falecido, conforme expresso no excerto: “Em suas primeiras fantasias, quando negava o acidente, buscando rearranjar o cenário em que tudo acontecera, era sempre com a exclusão de Paulo que José sobrevivia” (Lunardi, 2006, p. 147). Dessa forma, Mariana atribui a Paulo a culpa pelo acidente, o que a martiriza com o pensamento de que se eles não tivessem se conhecido, não teriam realizado essa viagem e, talvez, seu irmão ainda estivesse vivo.

Paulo é, para Mariana, um corpo estranho, aquele que invade e rompe com os limites de seu espaço, que incomoda e não faz parte de seu seio familiar. E, antes mesmo do relacionamento de ambos, Mariana já demonstrava ciúme do irmão, que foi diminuindo o tempo que passava com ela: “deixou de ir ao ateliê, depois começou a faltar às sessões de cinema semanais. Uma vez capturado, desaparecia, não dava notícias, tornava-se indisponível” (Lunardi, 2006, p. 104). Sentia que o irmão se distanciara dela após iniciar esse relacionamento, como se o outro houvesse usurpado seu lugar, uma vez que incluía Paulo em todos os passeios e viagens.

Manu, a outra protagonista do romance, após meio ano se esquivando do término, põe um ponto final em seu relacionamento com Diego e, ainda sem rumo, planeja dormir no sofá do escritório de Paulo por alguns dias até encontrar outro lugar. Antes mesmo de se estabelecer no local combinado, Paulo, aproveitando o pedido de Mariana, a convida para visitar a serra e levar a tinta solicitada por ela e é assim que os caminhos das duas personagens se cruzam.

Antes da tragédia, Paulo e José tinham planos de morar juntos e uma casa foi construída a alguns metros de distância de Mariana e, inclusive, após o ocorrido, nunca foi inaugurada. É nesta casa que Manu ficaria durante a viagem à serra, porém, acabou passando apenas uma noite, devido a uma crise hipoglicêmica e, por isso, precisou hospedar-se na casa de Mariana, que não gostava de receber visitas. As duas se encontram e, apesar de estarem juntas, há um grande muro que atravessa não só uma geração, mas também suas almas.

Isto posto, trataremos de algumas características que desenham as personagens do romance. A narrativa envolve a tristeza e depressão de Mariana nunca superadas após a morte de José, seu irmão, como constatamos na passagem: “Estivera a sombra porque escolhia a sombra [...] história de uma vida perdida [...] luto retrospectivo” (Lunardi, 2006, p. 172). As identidades da personagem transformam-se por meio das temáticas da morte, do deslocamento e memórias afetivas, pois o trauma da personagem a desestabiliza.

Observa-se que mesmo após vinte anos da perda do irmão, não supera seu luto e vive das lembranças deixadas por ele, como no trecho: “Uma perda diária que Mariana mede, compara, saudosa da imagem do dia anterior e também do futuro que seus olhos não poderão enxergar” (Lunardi, 2006, p. 43). O silêncio aparece como uma forma de refúgio de sua dor, e em isolamento atribui certa culpa a Paulo, que, segundo a protagonista, se este não tivesse entrado na vida do irmão, nada teria acontecido, como evidenciamos no seguinte fragmento: “Em suas primeiras fantasias, quando negava o acidente, buscando rearranjar o cenário em que tudo acontecera, era sempre com a exclusão de Paulo que José sobrevivia” (Lunardi, 2006, p. 147).

O luto continua forte e traz consigo lembranças dolorosas, uma recordação nostálgica do irmão que se faz presente a todo momento, dispostas nos excertos: “ainda hoje, vinte anos passados, essa ausência toca uma mesma partitura. A morte de José era um pesadelo que voltava repetidamente” (Lunardi, 2006, p. 102) ou “nenhuma perda era maior do que a que ela sentia, ninguém mais tinha tanto direito à memória daquele rapaz que se fora sem fazer ruído ou dar adeus” (Lunardi, 2006, p. 78). Dessa forma, a personagem Mariana encara a morte como o fim de tudo, inclusive de sua motivação, esperança e felicidade, pois “a morte de José interrompeu o mundo” e vive somente de lembranças deixadas por ele, comparecendo entrelaçada à sua perspectiva pessimista da vida e profundo estado de prostração.

Segundo Bergson (1999), as lembranças são inevitáveis e partes do presente, já que o ser cria algo novo sobre o passado toda vez que relembra o episódio, no qual algumas coisas se perdem, outras são redimensionadas. A lembrança, portanto, surge de algo que a desencadeia, como ao repetir aquilo que era feito no passado, ao sentir um cheiro, ao comer algo da infância, ao visitar uma antiga casa, objetos, por exemplo. E, as percepções têm ligação com o momento atual, isso porque revisitamos o passado a partir do presente. Tomando isso como base, Mariana revisita o passado quando se depara, mesmo sem iniciativa própria, com a casa em que seu irmão moraria com Paulo, cuja construção fora adiada por muito tempo.

Ela continua parada, fingindo olhar para fora. Sente o abalo moral de haver cedido após um longo mandato de resistência. Aquela casa era o pilar simbólico, o horror petrificado de um mundo que esquecerá José e seguirá adiante, como se tudo fosse superável, inclusive a morte. Estar entre aquelas paredes era uma triste declaração de tregua que ela assinava sem ter sido pressionada (Lunardi, 2006, p. 150).

Cada vez que se depara com essa construção, revive a dor da perda e rejeita a tragédia, não aceitando o fato de superar a morte do irmão, fazendo com que se recorde dos momentos

juntos e também do instante fatal: “A imagem vermelha, um nada de tempo entre a cor e o choque. Um milésimo de segundo que não pode ser medido a olho nu [...] Eu vi o carro vermelho se aproximando”. Tais lembranças refletem o trauma sofrido pela personagem, o qual, de acordo com Márcio Seligmann-Silva (2003), é o desencontro com o real, um choque violento e incapaz de ser simbolizado e isso determina a constante repetição e posterioridade da cena, como a própria Mariana revela: “aquele é um acontecimento sem tempo e que, portanto, ainda está acontecendo” (Lunardi, 2006, p. 267), pois ela o revive com frequência.

Ainda segundo o pesquisador, aquele que sobrevive à morte reencena a criação da língua; dessa forma, a necessidade de narrar o trauma e contar a experiência vivida esbarra na insuficiência da linguagem, pois os fatos de um episódio traumático são inenarráveis. Diante disso, há a “cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o real) com o verbal” (Seligmann-Silva, 2003, p. 46), visto que o trauma tem um caráter indizível; portanto, o dado absurdo e inimaginável desconstrói o aparato da linguagem.

Sabendo que a linguagem é um substituto imperfeito de uma falta/ausência, Seligmann-Silva (2003) afirma que a literatura do testemunho não se restringe apenas àquele que viveu um martírio, pois a própria literatura já tem em si esse teor, no qual a linguagem/escrita advém de um vazio, da reescritura do real, que é sempre muito dolorosa. Portanto, conforme o pesquisador, testemunhar é necessário, mas ao mesmo tempo impossível, porque a narração expressa uma falta, assim como no romance podemos evidenciar que Mariana não tem palavras que consigam expressar a dor do momento exato do acidente: “Eu vi, ela tem vontade de dizer, como se o desamparo desses vinte anos fosse capaz de caber naquela declaração” (Lunardi, 2006, p. 267), momento em que pela primeira vez conversa com Paulo sobre o acidente, pois nunca houvera coragem de narrar.

Comprovamos o que Seligmann-Silva diz a respeito da desconstrução da linguagem pelo trauma, pois toda e qualquer declaração não é suficiente para descrever os sentimentos de Mariana e o horror de receber a notícia de que seu irmão havia falecido: “a imagem perdera a tessitura, distorcia suas palavras quando tentava se comunicar com o médico. Ele então repetiu. Seu irmão deslocou vértebras vitais. Infelizmente, ele morreu” (Lunardi, 2006, p. 266). Como vimos, as palavras não conseguem ilustrar a tristeza da pessoa que perdeu alguém especial, pois não há nada que possa traduzir tamanho sofrimento. O único recurso é a recuperação da linguagem por meio da arte, com a imaginação, a exemplo do romance, cuja intraduzibilidade pode ser desafiada, mas nunca totalmente apagada.

Ao encontro do teórico mencionado, Aleida Assmann (2011) também afirma que o trauma não pode ser descrito ou sentido com palavras e acrescenta que elas, por pertencerem a

todos, nada há de específico ou único. Porém, mesmo que sejam insuficientes, é necessário narrar o trauma, no qual a experiência vivida sempre será diferente daquela que suscitará no leitor do relato uma cena comum. As palavras usadas para relatar o episódio traumático “são tão usuais quanto outras, ou seja, elas a encobrem com um véu de generalização e trivialidade. Elas renunciam à acuidade, não corroem como aquela recordação que não cessa de doer”, uma vez que “palavras não podem representar essa ferida memorativa do corpo” (Assmann, 2011, p. 278).

O trauma, segundo a pesquisadora, não trata de recordações, mas sim de fantasmas que assombram. Ela o compara com a imagem de uma bala de chumbo que fica alojada no corpo humano, como um corpo estranho, “que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente” (Assmann, 2011, p. 279), não passível de assimilação quanto à estrutura identitária da pessoa. Ele transforma o corpo em uma área de gravação, armazenamento, que é guiada pelo presente por meio de afetos, motivações e intenções tanto para recordar quanto para esquecer.

A profunda ferida está presente no romance e perpassa toda a narrativa, sendo a dor de Mariana algo que nem mesmo o tempo é capaz de apagar. Ela carrega as lembranças através dos anos e nem mesmo a mudança de ambiente é capaz de amenizar aquilo que já se tornara parte do seu ser, de sua existência. As recordações invadem o pensamento para tirar o sono e dificultar a realização de tarefas simples, e o inegável é que não há maneiras de resgatar quem se foi ou, ao menos, fazer reviver quem ficou. Na verdade, a essência da vida se foi com aquele que deixou de ser presença, e ela agora simboliza a solidão.

Assim como Mariana, o personagem Paulo, além das marcas interiores jamais apagadas, carrega em seu rosto a cicatriz do momento trágico em que sucumbiu a vida do namorado; assim, ele convive todos os dias com a memória do acidente, que está estampada em sua face. Ele precisa lidar, inclusive, com a curiosidade das pessoas em relação às marcas de seu corpo, sempre escondendo a verdade. Ele não teve outra escolha, precisou se adequar à sua nova aparência, aos olhares indiscretos dos outros, tendo o seu sofrimento exposto, “tivera de honrar com a personalidade o rosto assinalado pela tragédia”, cuja “cicatriz era uma memória gráfica pousada na testa” (Lunardi, 2006, p. 158-159).

Aleida Assmann (2011) afirma que o trauma é caracterizado como escrita duradoura do corpo, uma vez que retoma Pierre Clastres para comprovar a existência de uma relação entre dor e memória. A memória corporal, por sua vez, se fixa por meio das cicatrizes, impedindo o esquecimento, caracterizando-se por ser mais confiável que a própria memória mental, já que não perde sua força ao longo dos anos. Sobre isso, Assmann (2011) cita

Nietzsche, que desenvolveu uma retórica simples em sua tese intitulada “Dor como acessório mais poderoso da mnemotécnica”, questionando como é possível criar uma memória que permaneça viva com o passar do tempo e, chega à conclusão de que, para permanecer na memória, é preciso marcar com fogo, pois só o que dói fica guardado conosco.

A cicatriz de Paulo simboliza o seu destino, a linha tênue marcada pela dor e que separa o momento antes e depois do acidente, no qual o que desune ambos é a felicidade, que não mais se encontra em seu rosto, dando lugar a essa marca eterna do sofrimento: “Bastava-lhe adotar sua cicatriz como uma linha do tempo, organizar os fatos entre antes e depois, e ele seria dono de uma biografia dramática” (Lunardi, 2006, p. 159). Sua cicatriz significa muito mais do que uma marca em sua testa; são os anos de ausência de José e a constante lembrança que o assola a cada vez que vê sua imagem refletida no espelho, no qual ele “percebeu a estatura que podia alcançar o evento que gerara sua cicatriz. Aderira a ela como uma história que o descrevia intimamente, aplainava sua paisagem interna com a sinceridade do sofrimento exposto” (Lunardi, 2006, p. 159).

Aliado ao drama vivido pelas personagens, o próprio título do romance é muito simbólico e sugere o não reconhecimento do próprio eu, o estranhamento das mudanças e sua própria rotina após o evento traumático. Na biologia, corpo estranho pode ser definido como um objeto ao qual o corpo humano não reconhece, que não faz parte dele, mas se alojou em determinada parte. Este estranhamento indica a mudança, o fechamento de um ciclo e uma nova fase, que no caso é encarada com lamentos. A protagonista se sente diferente após o trauma vivenciado e este corpo estranho é a tristeza que agora assola os dias e as noites pela falta de alguém querido.

Como vimos, as memórias da protagonista Mariana, em *Corpo estranho* (2006), voltam-se sempre para um episódio traumático, que é a morte de seu irmão. A outra personagem, Manu, também se encontra nesse misto de tristeza e deslocamento, num limbo de não pertencimento e não reconhecimento de si, que o corpo estranho inspira. Sua trajetória não é impactada diretamente pelo trauma, mas por outras questões identitárias e depressão que levam sua vontade de viver e a tornam cada vez mais apática.

A questão da morte aparece, mas de uma maneira não tão concreta como na trajetória de Mariana, e sim pela iminência de uma morte ocasionada pela doença, que ela encara como certeza do seu fim. Ela constantemente tem crises e, para retornar à realidade, precisa aplicar insulina, “o único bem-estar causado pela picada é devolver Manu a ela mesma, a quem uma única colher de açúcar refinado pode levar à overdose” (Lunardi, 2006, p. 19). Esse trecho demonstra o quanto a sua saúde era debilitada e vem se comprometendo cada vez mais,

precisando de alguém para fazer-lhe companhia, chegando, inclusive, a necessitar de sessões de hemodiálise. Sua infância foi repleta de privações, o que a impediu de levar uma vida tranquila, pois os episódios das crises sempre estavam presentes, como comprova-se na seguinte passagem:

Foi educada para saber que a morte pode estar ali, debaixo do papel metálico que envolve a barra de chocolate, escondida na travessura inocente de pisar a grama verde com os pés descalços. Uma pedagogia que se infiltrou nela como um cão de guarda, pronto a latir ao menor indício de perigo. E uma vez ensinado, o instinto de conservação perde toda a sua rudeza de instinto (Lunardi, 2006, p. 25).

Em um ambiente de muitas privações e cuidados, lembra que seu desejo, na infância, era findar sua vida, e chamou atenção várias vezes, até mesmo forjando idas ao hospital, já que tinha uma certa facilidade de fingir a própria morte. A cada crise, sua vontade era de não mais retornar e isso identifica-se na passagem: “ninguém perguntava se Manu queria voltar”. A personagem tem alguns *flashbacks* sobre a infância e lembra que seu desencanto com a vida começou naquele momento, enquanto as pessoas celebravam sua vida por ela enfrentar uma doença incurável e mesmo assim seguir adiante, ela, em seu interior, não queria seguir em frente, apenas emudecia, e na verdade, “tinha é perdido a coragem”. Manu simplesmente existia, sem esperanças de um futuro, “em sua imaginação, tentara dar fim a si mesma quase todas as noites, mas agora, agora parecia tarde demais” (Lunardi, 2006, p. 37).

Manu não se sentia como as outras garotas com liberdade para sair e ter uma vida normal, sempre foi privada por seu próprio corpo e pela doença e “até os onze anos andou com uma pulseira no braço, identificada como um prisioneiro de guerra” (Lunardi, 2006, p. 97). Era assim que se sentia, presa, sem liberdade de se aventurar e vê em Diego uma semelhança consigo, o fato de injetar drogas no próprio corpo, o que ela também fazia de certa forma. Mas, pelo contrário, ele poderia encontrar outra coisa para substituir seus ímpetos ou mesmo parar, já ela não tinha a mesma sorte, sua vida dependia das seringas. Com o rompimento, sente-se mais vulnerável e frágil para continuar enfrentando sua batalha.

Após breve explanação da trajetória de Mariana e Manu, observamos que apesar de terem vivenciado episódios muito distintos, se aproximam em algumas características, como o isolamento. O luto por uma pessoa querida ou pelo término de um relacionamento unifica ambas as trajetórias e é o que as enlaça em uma só narrativa/voz, resgatando memórias do passado, de forma a reviver todos os dias tal perda.

Além disso, as protagonistas se entregam ao silêncio de estarem em um mundo no qual não podem ser compreendidas, marcadas pela ausência de todo ânimo de viver, da felicidade de sorrir, mas ainda há um resquício de esperança: o contato com a natureza, com

as flores que proporcionam uma espécie de fuga, o esquecimento dos menores problemas e a chance de aprender uma com a outra.

O silêncio, sobretudo, constitui a identidade das personagens, é lírico e vai permeando a narrativa. Não só o silêncio tem essa característica, como também todo o romance é permeado por traços líricos, visto que percebemos a emoção da personagem, o conteúdo lírico-narrativo que vem de seu interior, trauma e sofrimento aliados ao silêncio que emana das protagonistas, observado no sofrimento de sua alma e que se expressa por ele. Apesar de ser narrado em terceira pessoa, o narrador é onisciente e transmite sentimentos e sensações. O romance traz em sua composição algumas passagens líricas/poéticas e, segundo Percy Shelley em sua obra intitulada *Uma defesa da poesia e outros ensaios* (2008), a poesia é expressão da imaginação e do encanto, exaltando a beleza e a oferecendo para aquilo que se encontra deformado, sem vida, sendo assim, a poesia coloca à vista a beleza do mundo. No caso do romance de Lunardi, o lírico invade a narrativa dando um tom encantador/especial e dotando de profundidade o texto, enaltecendo a beleza de narrar acontecimentos tão tristes com a leveza do narrar poético.

O encontro entre as protagonistas, como já revelado, se dá ao Manu aceitar o convite para ir à serra. Juntas e, ao mesmo tempo, entregues à solidão, as duas deixam-se levar pela profunda tristeza ao constatarem a brevidade da vida, que é inscrita por Mariana pelo fato de já ser idosa e cada vez mais próxima da morte e, Manu, por encarar uma doença incurável e, receber a notícia de que precisaria fazer hemodiálise: “Depois de tantas repetições, aprendera a ler nas entrelinhas de um exame o futuro que estava para ela reservado” (Lunardi, 2006, p. 141), no caso, a ela também estava reservada a morte em decorrência de sua doença.

Sendo assim, Mariana e Manu são, em certa medida, vozes que se fundem, pois ambas se assemelham na medida em que reprimem seus sentimentos e preferem o silêncio como amenizador das dores, cujo sentimento de luto é eterno para ambas. Isso se esclarece no trecho sobre a personagem Mariana, que “considerava o silêncio seu único luxo e fazia-se até de surda para forçar o interlocutor a calar-se também” (Lunardi, 2006, p. 66). O seu silêncio, segundo Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio: no momento dos sentidos* (2007), não pode ser traduzido como vazio ou ausência de palavras, tão pouco se configura como implícito, é na verdade, dotado de sentido e se revela nas fissuras, nos traços, que não são interpretáveis, mas compreensíveis.

Conforme a pesquisadora, o silêncio traz em sua essência uma profundidade muito grande, que é impossível de ser traduzida para a linguagem verbal. Tentar verbalizá-lo seria um erro grotesco, já que ele possui um caráter não-legível, não-calculável e não é diretamente

observável, o que, por outro lado, não faz com que ele deixe de ser presença, pois ele significa por si só. Por isso, não há como traduzir com palavras o que o silêncio representa em determinado contexto, e nem o excluir, já que até mesmo as palavras são carregadas de silêncios.

O silêncio está, segundo Orlandi (2007), em todo lugar e é alvo de vários estudos, sendo eles filosóficos, psicanalíticos ou linguísticos, além disso o encontramos nas emoções, introspecção, revolta e resistência. Ele é, assim, essencial na literatura, marcando presença na música e diferentes expressões. Nessa mesma perspectiva, a pesquisadora Luzia Tofalini (2018) aponta, em seu artigo intitulado *A Primazia do silêncio: Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares, que o silêncio é uma matéria prima de todas as áreas do conhecimento, desde as ciências puras e aplicadas até as naturais e sociais, na filosofia e teologia, pois ele configura-se como elemento imprescindível para constituir o pensamento e expressão, sendo o fundamento de todas as artes. Dessa maneira, a pintura, escultura, o cinema, literatura, etc., são constituídas a partir do silêncio.

Tofalini (2018) afirma ainda que os silêncios estão em todos os lugares, mas há certo temor por eles, uma vez que as pessoas não lidam bem com pausas, ausência de barulhos e não conseguem ficar sozinhas consigo mesmas por medo de enfrentar a solidão, a dor, angústia. Na verdade, possuem receio das reflexões e medo de vir à tona os segredos escondidos atrás dos silêncios. Por isso, a maioria dos seres humanos tenta a todo custo se esquivar das dinâmicas deste, esquecendo-se de que elas são inerentes à própria existência. A personagem Mariana, por sua vez, vai na contramão do que diz a autora e prefere o silêncio como seu aliado, como descrito na passagem a seguir:

Mariana tinha horror a esse poder exageradamente sanificante que se atribui à palavra. Ela despreza sobretudo a moral reformista para a qual todo silêncio é doentio, opressivo. Em nome de uma suposta propriedade curativa, a fala acabou por ganhar um estatuto religioso. Aparentou-se a um exorcismo xamanista, que reduz a dor e a fantasia a um fenômeno de linguagem, como se fora dela nada tivesse existência. Mas há uma antiquíssima vantagem em ser reservado. As palavras reduzem, só fazem bem quando há pressa em tocar a vida adiante, soltar os balões que ainda seguramos, tentando manter os pés fixos no terreno. Calar é um antídoto precioso contra o caráter evanescente da fala e seu estranho poder de erradicar a experiência. Mariana não queria a solidariedade de um ouvinte, não queria dividir sua dor com a fila do banco, na conversa de uma sala de estar. A ninguém faria falta sua história privada (Lunardi, 2006, p. 227).

A protagonista enxerga no silêncio uma forma de se proteger e tornar-se mais forte, pois as palavras não dão conta de expressar o seu sentimento e não trazem o conforto necessário. Desabafar só faria bem se o seu objetivo fosse seguir em frente, porém não é isso

que ela busca, prefere continuar calada e guardar para si a sua melancolia. Na obra, percebemos que tudo é permeado pelo silêncio, seja para calar uma lembrança, revivê-la, para demonstrar a insatisfação de ter de receber uma visita ou mesmo a indiferença que se opera entre as personagens. Elas acrescentam “silêncio ao silêncio” (Lunardi, 2006, p. 185) que já existe e ele impera mesmo quando pretendem verbalizar, em que tudo é “silêncio. Silêncio é o que ela quer dizer, mas não acha o céu de sua própria boca” (Lunardi, 2006, p. 129) e isso é muito significativo.

A pesquisadora constata que as obras de arte atemporais guardam silêncios cujos significados nunca são completamente desvendados pelo interlocutor, pois quanto maior o “grau de artisticidade de uma obra” (Tofalini, 2018, p. 160), maior é o silêncio que a permeia e as possibilidades de construir sentidos, sendo assim, nunca se esgotam. Ela afirma que o ser humano transfere para a arte um contingente muito grande de silêncios e eles se ampliam na interação entre persona, personagens e categorias narrativas.

De acordo com a Orlandi (1997), há que se distinguir “Silêncio fundante e política do silêncio”, duas categorias distintas. A primeira é a relação entre silêncio e linguagem, ele se configura como ausência de som/palavras, é a imensidão que está entre as palavras, entre as notas de uma música, enfim, é o princípio da significação. Nesse caso, o silêncio não se caracteriza como ausência de sentido, é condição para este, é a partir do sentido que a linguagem significa. Já a “Política do silêncio” deixa de ser encarada como um estado contínuo e passa a ser encarada como a ação ligada ao exercício do poder, isto é, um silenciamento. Há razões políticas infiltradas nesse silêncio, produzindo sentido a partir de uma posição do sujeito, uma vez que ao dizer uma coisa, não está dizendo outra, ocultando outros sentidos. Esta categoria, grosso modo, pode ser uma forma de calar ou instigar dizer algo diferente daquilo que gostaria. Sendo assim, nos dois casos, o silêncio e o dizer andam juntos, cujo silêncio faz parte do processo de significação, de forma que sem ele não há sentido, pois é matéria significativa.

David Le Breton, na obra *Do silêncio* (1999), afirma que o silêncio ressoa como nostalgia, havendo o ímpeto de rompê-lo em decorrência do desejo de escutar o mundo. Os meios de comunicação, por exemplo, libertam muitas palavras, mas elas acabam por perder-se na imensidão das informações em tempo real, no excesso da comunicação, dando origem a mensagens perdidas nesse vasto mundo do imediatismo. Há um dilúvio de emoções e informações que logo são substituídas e a obsolência torna-se alívio devido ao modo como são fornecidas/transmitidas.

Nos tempos atuais, o silêncio é muito temido na comunicação, segundo o referido pesquisador, ele é inimigo e implica na interioridade, tornando-se um empecilho nas relações, sendo assim, há uma certa coerção à palavra, o ato de ser obrigado a falar porque as palavras são tidas como resolução de dificuldades pessoais/sociais. No qual, comunicar “mal” é como “pecado” e ainda mais repreensível é ficar calado. O silêncio na ideologia da comunicação é sinônimo de vazio, “um abismo no seio do discurso”, porém o que não se compreende é que, às vezes, “é a palavra que forma a lacuna do silêncio” (Le Breton, 1999, p. 12).

O imperativo de dizer “tudo” dissolve-se na ficção de que tudo foi dito, mesmo se deixar sem voz aqueles que teriam coisas diferentes a dizer, ou teriam escolhido um discurso diferente. Dizer não é suficiente, nunca é suficiente, se o outro não tiver tempo para ouvir, para assimilar, para responder (Le Breton, 1999, p. 13).

O autor afirma que a modernidade é acompanhada pelo ruído, pois o mundo ressoa com instrumentos técnicos e tem a palavra sendo transmitida pelos meios de comunicação sem cessar. A fala se prolifera com as redes, telefones e o acesso vai aumentando cada vez mais até não poder mais calar-se, correndo o risco até mesmo de deixar de ser ouvida, pois todo esse excesso de palavras culmina em um imenso vazio. Dessa forma, a “proliferação técnica da palavra torna-a inaudível, desqualifica a sua mensagem ou exige uma atenção especial para ouvir, por entre outros sons que a envolvem ou a confusão de sentidos das nossas sociedades” (Le Breton, 1999, p. 15). O autor afirma que a força da palavra vai se enfraquecendo no imperativo de dizer tudo, de não deixar nada passar, da emergente transparência de que não fique nenhuma zona de silêncio.

Conforme Le Breton (1999), a mídia e as redes dão aos indivíduos a sensação de lhes dirigirem de modo familiar e, por isso, funcionam como uma interrupção do silêncio, no qual o seu ruído ocupa o lugar das conversas. Antes, as pessoas conversavam, se reuniam na rua, agora a mídia e as redes sociais ocuparam esse lugar e esse ruído foi substituído. O verdadeiro drama seria se estas redes parassem de funcionar e a sociedade estivesse entregue ao silêncio das mídias, seria um mundo entregue às palavras das pessoas mais próximas, assim como era no passado.

Segundo o pesquisador, a comunicação das redes não se cala, não há sequer espaços vazios na televisão e no rádio, não sendo possível deixar passar um momento de silêncio, uma vez que há um fluxo constante de palavras e músicas para que o silêncio esteja de fora. Por isso, “a modernidade transforma o homem em lugar de trânsito destinado a receber uma mensagem infinita. Impossível não falar, impossível calar, a não ser para escutar” (Le Breton,

1999, p. 14). Essa palavra das redes não tem réplica, não é uma conversa, não se preocupa com respostas, é uma palavra que se faz escutar, mas lhe falta o conteúdo e significado do mundo, tanto na sua emissão quanto na sua recepção, não dando espaço ao silêncio que alimenta qualquer conversa. Caracteriza-se por ser uma “palavra sem presença e, assim, sem a preocupação de uma voz de resposta e de uma atenção à escuta da mensagem” (Le Breton, 1999, p. 15).

Terminada a explanação de *Corpo estranho* (2006), levando em consideração algumas particularidades das suas protagonistas, damos sequência, agora, ao enredo do segundo romance. A memória, assim como vimos neste, também permeia a (re)construção das identidades das protagonistas irmãs no romance *A vendedora de fósforos* (2011), marcadas, desde a infância, por uma silenciosa disputa e rivalidade, que garante a uma delas a “vitória” e tudo que a outra sempre sonhou em conquistar: a profissão e o marido. Mesclam-se, por meio de um narrador autodiegético, duas narrativas: uma delas no presente, em que a irmã mais nova se encontra hospitalizada por tentar cometer, por diversas vezes, o suicídio. A outra narrativa é composta por lembranças da infância e da adolescência junto à irmã mais nova, demonstrando a silenciosa rivalidade fraterna e a competição entre ambas.

Neste romance, a irmã mais velha sente-se culpada por, sobretudo, “roubar” o que era da outra irmã, evidente na passagem: “Fiquei com o que era meu e também com que planejei para a minha irmã. Sendo as duas, não sobrou quase nada para ela.” (Lunardi, 2011, p. 182-183). Há, em vista disso, uma apropriação da mais velha de tudo que a mais nova havia sonhado, tornando-se professora, escritora e, ainda, casando-se com Max, ex-namorado da irmã. Em decorrência desse passado conflituoso, prefere se afastar da irmã e de toda a família no presente e, inclusive, de seu companheiro, que é comediante e autor da tirinha de HQ intitulada *A vendedora de fósforos*, e há muitos anos não a vê: “quando nos conhecemos, eles já não estavam juntos havia mais de dois anos. O que não quis dizer nada. O tempo não contava, não conta, para ela. E eu não podia pedir perdão por aquilo, nunca pedi” (Lunardi, 2011, p. 182). Ela, então, deduz que a irmã possa guardar ressentimento por esse motivo.

A culpa transforma-se em um peso na vida da personagem protagonista ao ver a irmã adoecer aos poucos e tentar acabar com o sofrimento que a consome e, conseqüentemente, sua vida. O sentimento de culpa da protagonista é evidenciado em suas reflexões, em suas lembranças da infância, na busca de encontrar uma razão pelo desamor que a irmã tem à vida, a razão pela qual ela deseja cometer o suicídio, quando na verdade nem tudo é compreensível e nem tudo possui uma razão.

As irmãs, personagens do romance *A vendedora de fósforos* (2011), são dominadas pelos sentimentos de rancor e mágoa que se arrastam desde a adolescência e perduram por anos até os dias atuais. A fragilidade dos laços familiares e deslocamento territorial ocasionam prejuízos para as meninas, como a perda da conexão entre elas, que apesar de irmãs se tratam como desconhecidas já na vida adulta. E a tudo isso levamos em consideração a memória, que revela o que há de mais subjetivo e que vislumbra sua alma.

Após um *flash* de memória da infância, a narradora relata o episódio ocorrido numa tarde de fevereiro, enquanto limpava e organizava a prateleira de livros de sua casa, quando recebe um telefonema de uma desconhecida dando a notícia de que sua irmã tivera uma crise e encontrava-se hospitalizada. Ela, então, relembra que a irmã já tentara cometer o suicídio por diversas vezes: “aos treze, aos dezesseis, aos vinte e um, e de novo” (Lunardi, 2011, p. 32).

Sobre isso, David Émile Durkheim, considerado o pai da sociologia, define o suicídio como toda morte “que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado” (Durkheim, 2000, p. 14) e, a tentativa é aquela interrompida antes que resulte a morte. Ele considera suicídio também as diversas formas, como, por exemplo, um soldado que salva alguém da morte não quer, precisamente, morrer, mas não é autor de sua própria morte, diferentemente de um comerciante que tira sua vida para escapar à vergonha da falência. São fatos diferentes, de raízes distintas, mas que culminam no mesmo resultado.

Comumente, o suicídio é representado como uma “ação violenta que implica emprego de força muscular” (Durkheim, 2000, p. 11); porém, pode haver uma atividade de simples abstenção que tenha a mesma consequência, pois um sujeito pode tirar a própria vida destruindo-se com ferro e fogo ou recusando-se a comer, revelando que a relação de causalidade da morte pode ser indireta. Sobre isso, o sociólogo comenta a existência do suicídio embrionário, que se dá pela negligência do indivíduo, por não cuidar de sua saúde e, por esse motivo, acaba assumindo um risco mortal e o suicídio completo/desenvolvido, quando o indivíduo tem plena consciência do ato que comete.

Dessa forma, não importa se o sujeito tirou a própria vida de maneira direta ou indireta: “quando o empenho leva ao sacrifício certo da vida, é cientificamente um suicídio” (Durkheim, 2000, p. 13). Seja a morte como condição lamentável e inevitável ou aquela desejada pelo indivíduo, ambas culminam na renúncia à existência, e essas diferentes maneiras só podem estar na mesma classe. Uma vez que há semelhanças reunidas para a mesma expressão genérica, e significa que há várias espécies dentro do gênero suicídio.

No caso da personagem do romance de Lunardi, constatamos que as tentativas de suicídio encenadas por ela, antes mascaradas, agora vão tomando proporções maiores e mais explícitas a cada novo episódio. O seu intuito é dar cabo de sua vida e tentar concluir o ato de maneira direta:

Como foi, doutor? Perguntei, antes que ele falasse de novo. Um lençol em volta do pescoço. Por sorte, ela não soube dar o nó. Nunca tinha assim tão... físico, foi o que me ocorreu dizer. Gás de cozinha e medicamentos em excesso compunham o repertório mais conhecido, o que habilitava os mais otimistas a enxergar uma zona fronteira entre acidente e intenção. Não agora, dessa vez deixou bem claro. Só não soube fazer direito (Lunardi, 2011, p. 136).

Este gesto da personagem foi planejado e alimentado por muito tempo, pois a mente suicida se ocupa em tentar despistar as pessoas próximas, causando confusão, já que ninguém desconfia de gestos tranquilos e amigáveis. Isso demonstra o quanto não nos é acessível o interior de cada um, e em relação a isso, Durkheim (2000) aponta que o suicídio se explica pelo temperamento do suicida, caráter, pelos antecedentes e acontecimentos de sua vida, pois é um “ato de desespero de um homem que não faz mais questão de viver” (Durkheim, 2000, p. 13). Porém, ele afirma que as causas da morte se localizam em grande medida mais fora de nós do que em nós mesmos.

Sobre isso, é válido dizer que Durkheim (2000) estudou o suicídio para refutar a ideia de que este é explicado apenas com base em fatores psicológicos e biológicos, demonstrando com dados científicos que, sobre este fato, pode haver uma determinação social, que é externa ao sujeito. Ele afirma que o suicídio precisa ser tratado em termos sociológicos e não estritamente por motivações pessoais, pois o que é conteúdo analisável é a sociedade e não o indivíduo. Portanto, o pesquisador não considera o suicídio apenas como um acontecimento particular, isolado dos outros, e sim o conjunto de suicídios cometidos numa determinada sociedade e tempo, pois cada sociedade tem, em cada momento da história, uma disposição para o suicídio.

Mais especificamente, Durkheim (2000) apresenta três tipos de suicídio, considerando suas causas. O primeiro é o suicídio egoísta, quando o indivíduo se isola da sociedade, não tem vínculo e nem laços sólidos com o grupo social, tornando-se solitário e marginalizado. O segundo é o suicídio altruísta, que é um outro extremo, cujo indivíduo está demasiadamente ligado à sociedade. E, por último, o suicídio anômico, efetuado por aquele sujeito que não soube aceitar limites morais que existem em uma sociedade, indivíduo que almeja mais do que pode, que tem demandas irreais, acima das possibilidades reais e, por isso, cai no profundo desespero quando percebe que não atingiu aqueles objetivos. Para o teórico, o bem-

estar ou felicidade do indivíduo só é possível se houver equilíbrio entre as expectativas do sujeito e o meio onde vive. No romance, a irmã mais nova pode ser identificada por esta última definição, pois sonhava com um futuro brilhante na área da literatura, destacando-se como escritora e sendo melhor que a irmã: “ela escrevia a sério. Em silêncio, noite após noite” (Lunardi, 2011, p. 35). Quando tem seus sonhos frustrados, entra em profundo desespero, pois não conseguiu realizar nada que almejou.

Levando em consideração toda essa problemática que envolve a protagonista mais nova, percebe-se um total desprezo por parte da outra personagem, que, apesar de terem vínculo fraterno, não construíram afeto ao longo dos anos que passaram juntas, e nem mesmo a notícia de que a irmã tentara cometer o suicídio a surpreende: “É tão difícil assim se matar? O curioso é que, ao encerrar o telefonema voltei exatamente ao que estava fazendo antes” (Lunardi, 2011, p. 32), o que demonstra a insensibilidade da irmã.

Dessa forma, a rivalidade entre elas é visível na infância e adolescência, visto que a irmã mais velha sente ciúme e fica com medo da outra se destacar mais do que ela na escrita: “ela lia melhor do que eu. Seus comentários eram brilhantes, seu repertório de leitura mais variado. Desde pequena, alardeava que um dia iria escrever os seus próprios romances” (Lunardi, 2011, p. 32-33). Depois, ao investigar e perceber que, na verdade, o que a irmã tanto escrevia não passavam de cópias de textos de outros autores, ela se sente mais aliviada porque, com o fracasso dela, a protagonista não precisaria competir com ninguém, seria apenas dela o espaço de prestígio, como evidente na passagem: “senti um grande alívio. Parecia mais um estudo, uma pesquisa de estilo, que não levaria a nada. Era questão de tempo até que ela percebesse o engano” (Lunardi, 2011, p. 35).

A irmã mais velha ficava na expectativa de ver o fracasso da outra e, quando a irmã mais nova finalmente decide queimar os seus cadernos de estudo, fingiu estar desapontada: “talvez seja uma decisão precipitada, insinuei, você pode se arrepender em seguida. Era o meu cinismo falando em voz alta. Ela acendeu o fósforo. Calei-me, como se respeitasse o gesto. A fogueira parecia, enfim, resolver tudo. Se ela desistir de verdade, eu pensei, fica mais fácil pra mim” (Lunardi, 2011, p. 36). Verifica-se que ela não queria que a irmã se sobressaísse, que fizesse melhor que ela, sentia ciúmes e vontade de ocupar seu lugar.

Além da rivalidade entre as meninas, as frequentes mudanças de cidade faziam com que se sentissem estranhas e deslocadas: “quanto mais trocávamos de cidade, mais esquisitos íamos ficando” (Lunardi, 2011, p. 9). Partindo disso, é válido ressaltar que os espaços em que as personagens se inserem na infância se caracterizam como não-lugares (Augé, 1994), pois não se sentem acolhidas e pertencentes a eles, seja na cidade, na casa em que residem

provisoriamente, no colégio, ou até mesmo no quarto. A cidade, como a protagonista afirma, não satisfazia os desejos e expectativas do pai, fazendo com que as meninas sofressem sempre com novas partidas e com a revolta de terem que passar por uma nova adaptação, como fica evidente no trecho: “No silêncio em que íamos no banco de trás, a raiva e o ódio tornaram-me finalmente gêmea de meus irmãos” (Lunardi, 2011, p. 50). Como podemos perceber, nesse caso, a mudança de cidade desestabiliza e favorece um clima de mal-estar que se estende ao longo da narrativa.

Inseridas nesse espaço de trânsito e deslocamento, a irmã mais nova é a que mais sofre com as consequências da vida errante da sua família e já na infância demonstra traços de desequilíbrio e insatisfação com o ambiente familiar, fugindo de casa com frequência, cuja adolescência é marcada por várias tentativas de suicídio. Embora não tenhamos informações sobre os motivos que a levaram a essas inúmeras tentativas, podemos deduzir que seja um quadro depressivo aliado às frustrações de sua vida.

A irmã mais velha, a princípio, não tem sensibilidade para perceber tudo o que está a sua volta, tem um olhar mais inocente em relação às mudanças frequentes que ocorrem, acreditando no discurso do pai, que tenta persuadir a família dizendo que a mudança é benéfica a todos e, mais ainda, para as crianças, que terão oportunidade de estudar em uma boa escola. Já com olhares descortinados e desaprovando as decisões do pai, os irmãos da narradora percebem a gravidade da situação: “Tudo não passava de desculpa segundo meus irmãos, para justificar o abandono dos clientes na outra cidade. Ou fugir dos credores, o que era bastante comum” (Lunardi, 2011, p. 16). Desse modo, o pai não consegue se fixar em uma única casa, cidade ou emprego, tendo em vista que suas escolhas não têm estabilidade, o que demonstra o insucesso dele em relação à vida profissional. Assim, a impossibilidade de se fixar demonstra a face pós-moderna da transitoriedade permeada por espaços onde a fluidez e instabilidade fazem morada.

A casa em que moram provisoriamente não é um abrigo para suas fragilidades e tão pouco inspira segurança de um lar estável, é por isso que a irmã mais nova tenta, por várias vezes, fugir de casa, não obtendo sucesso e retornando diferente a cada resgate, ação esta que representa a fuga da tristeza, da melancolia, dos problemas, como podemos constatar em: “o importante é dizer que minha irmã desaparecia” (Lunardi, 2011, p. 52) ou “mal pude acreditar quando, ao ser trazida de volta para a casa pela polícia, vi meu pai arrastá-la pelos pulsos até a lavanderia” (Lunardi, 2011, p. 55). Evidenciamos, também, que a garota não é acolhida com diálogo e sim com punições que a distanciam cada vez mais da sua família e, fortalecendo a

necessidade de sair da casa e do lugar onde está, até que se torna em uma tentativa de fuga da própria vida, evidenciada nas tentativas de cometer suicídio.

Os colégios pelos quais as protagonistas passam, se configuram assim como a cidade e a casa, como não-lugares, pois conforme declara a irmã mais velha, ela não consegue se reconhecer, não há tempo para conhecer os colegas e construir laços sólidos de amizade: “Qualquer pessoa que troca de colégio conhece a sensação intimidante dos primeiros dias. Eu esperava ser esnobada, sofrer maus-tratos e ganhar apelidos pouco confessáveis. Tinha experiência nisso” (Lunardi, 2011, p. 27). Mudar de cidade significa ser transferida de colégio, fazer novas amizades e novos vínculos e ela não estava mais disposta a conhecer pessoas, pois se tornou um evento traumático e constrangedor.

Findada a breve exposição dos enredos dos romances, levando em consideração as características e trajetórias das personagens Mariana e Manu e das irmãs dos Anjos, constatamos que ambos romances trazem reflexões acerca da fragilidade das relações afetivas humanas no cenário contemporâneo, permeadas por encontros e desencontros, cujas personagens são marcadas pela crise identitária. As personagens se assemelham em suas relações com o mundo e com a própria vida, se identificam nas suas lutas diárias travadas na busca e tentativa incessante de reencontrar-se e de lidar com o luto, nas suas diversas concepções, seja o pesar por alguém especial que não mais faz parte do plano terrestre, de um amor solitário e sem reciprocidade ou mesmo por uma relação fraterna desestabilizada.

Portanto, as personagens dos romances enfrentam seus dilemas em relação ao luto, à doença e ao suicídio, trazendo como pilar a memória, que constrói as narrativas. No próximo subcapítulo, abordaremos especificamente o conceito de memória e algumas vertentes distintas, que incluem memória coletiva e individual e seus respectivos autores para, posteriormente, analisarmos a memória que se constrói nos romances estudados.

3.2 Memória, identidade e deslocamento

Vimos no capítulo anterior que a memória feminina na literatura foi, por muito tempo, excluída dos registros e, inclusive, do cânone, sendo descrita sob o olhar masculino e, portanto, tendo o seu direito de contar sua própria história, de certa forma, usurpado. A luta das mulheres foi intensa para conquistar seu espaço no mercado de trabalho, nas universidades e na literatura em uma sociedade patriarcal, machista e cheia de tabus, que massacrava as minorias. Tendo feito esse apanhado histórico, debatido sobre a memória feminina e apresentado o enredo dos romances, nos dedicamos agora a conceituar

primeiramente a memória e, em seguida, sua relação com a identidade e o deslocamento identitário.

A memória pode ser estudada sob distintas concepções, e por isso trataremos brevemente as discussões acerca da memória coletiva, representada por Maurice Halbwachs (1990), e individual, de Joel Candau (2014), para embasar nosso estudo. A primeira reflete sobre a impossibilidade da memória configurar-se como estritamente individual, já que somos seres sociais e as lembranças não são apenas nossas, mas sim compartilhadas com os grupos aos quais pertencemos. Para Halbwachs (1990), o indivíduo se recorda por meio da reunião de vários aspectos que ora estão relacionados ao que a memória ativa e outras vezes pela memória do outro seja para completar alguma informação, fortalecer ou debilitá-la.

Se por um lado Halbwachs (1990) acredita que as lembranças possuem inspiração do exterior e são atravessadas por questões sociais, por outro lado Joel Candau (2014) sustenta que a memória tem um caráter individual, cujo ser é quem atribui sentido ao espaço em que habita, sendo que ela está diretamente ligada à cognição, proveniente de um sistema de memória e é a partir da repetição que nasce a consciência de si.

Candau (2011), na verdade, sugere que seja improvável a existência de uma memória compartilhada com um grupo de pessoas, pois cada ser é individual, tem a sua personalidade e identidades. Considerando que cada ser é único, que a identidade varia, é instável e flutuante, e cada sujeito também é único e, por isso, não há como esses indivíduos se aproximarem em um pensamento conjunto. Desse modo, o que poderia haver são representações de uma memória, já que, como afirma o autor, os estados mentais são incomunicáveis, isto é, nada pode ser observado pelos sujeitos simultaneamente.

Candau e Halbwachs se aproximam na reflexão de que apesar de dois ou mais indivíduos viverem o mesmo momento, as circunstâncias não são as mesmas, ainda que sejam relacionadas aos mesmos eventos, não é possível pensar e lembrar em comum, pois os fatos passados não têm o mesmo relevo e não os vemos mais com os olhos de antes, e sim a partir do presente.

A exemplo disso, em *A vendedora de fósforos* (2011), as irmãs passaram a conturbada infância juntas, compartilhando com a família os mesmos eventos, moradia e vivendo acontecimentos juntas, como a troca constante de cidades, porém apesar de compartilharem muitos momentos juntas, isso não é o suficiente para lembrarem da mesma forma. Cada uma encara de uma forma diferente os acontecimentos vividos e, estes geram também, traumas em uma delas que a outra não compartilha. Ou seja, viveram e compartilharam muitos momentos

em família, porém com perspectivas distintas e que surtiram efeitos diferentes na personalidade e na trajetória de cada uma delas.

O professor Joel Candau, ao questionar a existência da memória coletiva, afirma que há uma diferença entre dizer que ela existe e realmente acreditar em sua existência, pois ela se presentifica no plano discursivo, mas não no concreto, no qual “a existência de atos de memória coletiva não é suficiente para atestar a realidade de uma memória coletiva” (Candau, 2011, p. 35). Para comprovar isso, ele acrescenta que um grupo pode ter os mesmos marcos memoriais sem que compartilhe as mesmas representações do passado, isso se justifica porque para cada um deles significou algo diferente e o que na verdade existe é uma interpretação de uma representação.

O pesquisador afirma que não há como haver um compartilhamento completo de um fato, isso porque “mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho” (Candau, 2011, p. 35). Isso significa que até mesmo o ato de memória decidido coletivamente delimita uma área de circulação de lembranças, sem determinar a via pela qual cada um seguirá. Uma vez que um grupo compartilhe um conjunto de lembranças, cada membro terá uma evocação distinta, porque leva em consideração as escolhas de cada cérebro, cada um recordará o que mais fez sentido, o que marcou. Isso depende de sua experiência e de sua perspectiva.

Sendo assim, mesmo que os dados de uma história sejam transmitidos a todos, a recordação que cada sujeito presenciou será diferente, irá diferir de outra pessoa em função de sua história pessoal, de sua família, das características de sua memória biológica. Isto é, mesmo que haja um “conjunto de lembranças compartilhadas pelos seus membros, as sequências individuais de evocação serão possivelmente diferentes, levando em consideração as escolhas que cada cérebro pode fazer no grande número de combinações da totalidade de sequências” (Candau, 2011, p. 36).

Nesse sentido, Candau (2011) afirma que tudo que é lembrado é resgatado a partir do presente, havendo traços do momento em que estamos vivendo hoje, pois “nossa memória acrescenta à lembrança o futuro”. Por essa mesma razão, o tempo da lembrança não é o passado, mas “o futuro já passado do passado. O tempo da lembrança é, portanto, inevitavelmente diferente do tempo vivido” (Candau, 2011, p. 66). A essa ideia que tanto Halbwachs quanto Candau compartilham, este último acrescenta que a lembrança não é sinônimo de acontecimento passado, é uma imagem e envolve a subjetividade do indivíduo, tem a carga significativa do sujeito, pois “a lembrança não é imagem fiel da coisa lembrada,

mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida” (Candau, 2011, p. 65). Sendo assim, guardamos a lembrança do acontecimento, não o ocorrido em si. Isso quer dizer que nem sempre ela pode ser o reflexo exato da realidade, até porque os acontecimentos fazem sentido para quem lembra, de acordo com a ordem de evocação subjetiva.

Ao recordar, o indivíduo aciona o passado por meio do presente, porque é a partir dele que o sujeito lembra. Para tanto, ele não se desfaz do presente, da bagagem de conhecimento, nem da experiência de mundo, pois ao acionar uma lembrança não deixamos de ser quem somos. Por exemplo, para reler um livro e sentir o mesmo que na adolescência, o sujeito teria de se despir de todo conhecimento adquirido até aqui.

Seria necessário esquecer tudo o que se viveu desde então e reencontrar tudo o que sabíamos naquele momento, a pessoa que desejasse reviver fielmente um acontecimento pertencente à sua vida passada deveria ser capaz de esquecer todas as experiências posteriores, incluindo aquela que estivesse vivendo durante a narração (Candau, 2011, p. 75).

Sendo assim, cada vez que nos lembramos e narramos um acontecimento passado sob a nossa ótica do presente, estamos fazendo uma reconstrução da história. Tendo isso como pressuposto, Candau (2011) retoma Roger C. Schanck para afirmar que narrar uma história é um ato de criação e não simplesmente uma repetição. É contar com outra emoção, com outro sentimento, com outras palavras, pois o “ato de memória nunca é uma reprodução pura do acontecimento ausente”; é uma construção (Candau, 2011, p. 73).

Posteriormente, o autor aborda a questão do esquecimento, destacando a importância deste pelo fato de assegurar a permanência da comunicação. Haja vista que há uma defesa do Ego contra a lembrança de experiências traumáticas e dolorosas, que podem se manifestar pelos sonhos ou atos falhos. Isto é, resgatando lembranças aceitáveis e poupando-nos das que são insuportáveis e causam sofrimento. Lembrando que, em qualquer narrativa, tudo que lembramos é permeado pelo esquecimento e pelas omissões, e isso carrega de sentido nossa própria trajetória.

Além desse conceito teorizado por Candau (2011), Ivan Izquierdo, em seu livro *Memória* (2011), traz considerações importantes acerca da memória e sua relação com o esquecimento. Ele a define como uma forma de adquirir, formar, conservar e evocar informações que provêm de experiências, o que determina a nossa forma de ser e personalidade, tornando-nos seres únicos. O autor, assim, afirma que tanto o nosso passado

quanto as memórias e os esquecimentos dizem muito sobre nós, não só sobre o passado, mas também em relação ao futuro.

Importante ressaltar que, conforme tal autor, somos constituídos não só de memórias, mas também do que esquecemos. É no esforço para esquecer algo que nosso cérebro lembra quais memórias deve evitar, como, por exemplo, episódios desconfortáveis. Porém, ao contrário do que se pensa, não necessariamente os esquecemos; lembramo-los sim, mas “escondemos”, tornando-os de difícil acesso.

Nossa memória, segundo Izquierdo (2011), descarta ou incorpora fatos/acontecimentos; isto é, ao longo do tempo, perdemos o que não marcou e o que não é interessante. Sendo assim, o autor reafirma que grande parte do que aprendemos e das memórias que formamos ao longo da vida se perde. A memória é como a tradução de um escrito: ocorrem perdas e mudanças. Portanto, ele afirma que esquecemos grande parte das informações do dia a dia e as que foram arquivadas, pois sem o esquecimento, nosso convívio social seria impossível. Se lembrássemos, segundo o autor, de todos os detalhes de nossas interações com todas as pessoas, não poderíamos sequer dialogar com alguém, pois nossa memória traria lembranças de algum conflito ou mal-estar com essa pessoa.

Há acontecimentos, aponta Izquierdo (2011), que não estão necessariamente esquecidos, estão “adormecidos” por falta ou reforço de estímulos; isto é, sua expressão está suprimida, podendo retornar assim que houver um aumento ou novo estímulo, o que ele chama de habituação e extinção. Podemos identificar isso ao longo do romance *Corpo estranho*, de Adriana Lunardi, que após muito tempo sem ter contato com Paulo, Mariana, que é uma das protagonistas, quando é informada de sua visita, resgata o episódio que marcou sua vida. Basta um estímulo, no caso a figura de Paulo, para que Mariana recorde a morte do irmão em um trágico acidente de carro.

Além da relação sobre o esquecimento, Candau (2011) discute acerca da relação estreita da memória e o tempo, pois cada sujeito constrói ao longo deste a sua própria identidade. Levando isso em consideração, é válido ressaltar que a memória possui três direções diferentes: a memória do passado (das recordações), memória da ação (do presente instável) e a memória de espera (aquela das esperanças e projetos/planos/promessas projetados ao futuro). A relação com o tempo, portanto, é tridirecional. A partir do momento em que o sujeito constrói sua história, carrega consigo o conjunto de memórias do seu passado, que ele pode reapropriar e tê-lo como original. A memória é uma forma de evidenciar a identidade, que se renova cada vez que se narra.

Já para Izquierdo (2011), existe a memória de curta e longa duração e a memória remota. Em nossa memória remota estão as lembranças mais valiosas e intensas, e ela representa uma pequena fração de tudo que aprendemos e lembramos, tendo duração de muitos meses ou anos, a exemplo de Mariana, no romance *Corpo estranho*, que guarda uma memória de um acontecimento marcante de vinte anos atrás. Ao contrário da memória remota, as de curta duração ficam armazenadas por um tempo mínimo, variando entre uma e seis horas, tempo suficiente para que se consolidem as memórias de longa duração.

Sobre isso, Candau (2011) afirma que a memória humana é dividida em, de um lado, os traumas, as rejeições, negações, fechamentos ou, como diz o autor, o lado sombrio. Do outro lado, os consentimentos, aberturas e aceitações, encaradas como o lado ensolarado ou de luz. Dito de outra forma: esquecimentos e lembranças. Esta última nos revela que a memória é uma “arte da narração” (Candau, 2011, p. 72), que abarca a identidade do indivíduo, em que sempre se preza por não nos causar sofrimento.

Todo aquele que recorda, segundo o teórico, incorpora sua subjetividade ao passado e sua marca memorial que atua como identidade. Tal apropriação do passado tende a não ter muitas lembranças de acontecimentos neutros e, mais daqueles carregados de afetividade. Tendemos a esquecer os que são desagradáveis mais rapidamente, de forma que, com o passar do tempo, as lembranças desagradáveis vão se atenuando, o que é possível a partir de algumas estratégias involuntárias ou voluntárias de omissões.

Candau (2011) afirma que, para que consigamos pensar ou conservar uma lembrança, é preciso que memorizemos o mundo previamente ordenado. Assim dizendo, classificar o que está ao nosso redor, cada coisa em seu lugar, se valendo de uma ordem determinada e, para isso, é preciso pôr o passado em ordem, levando em consideração as categorias de tempo. No que se refere à rememoração, a escrita pode auxiliar, já que o alfabeto cristaliza uma organização e classificação e o arquivo é um “objeto-memória” por excelência, uma vez que podemos identificar um princípio de unificação, identificação e classificação.

Sendo assim, recordar ou esquecer é operar uma classificação considerando as modalidades históricas, culturais, sociais com características próprias. O indivíduo consegue impor e construir sua própria identidade a partir de múltiplos mundos classificados, que emitem ordem e são nomeados em sua memória. É preciso reunir o semelhante e separar o diferente para que se consiga construir a identidade (Candau, 2011).

Não classificar é insuportável tanto para o sujeito quanto para o grupo, visto que os estereótipos serão “muletas do pensamento classificatório frustrado” (Candau, 2011, p. 84) ou colocados à prova diante de informações complexas e desordenadas. Em relação à memória e

identidade, a forma que esse pensamento classificatório se aplica na categoria do tempo é fundamental, isso porque as representações da identidade não se desvinculam do “sentimento de continuidade temporal”, que é a identidade narrativa, fidelidade a seus engajamentos, mobilização de traços enraizados no grupo, querer a tradição e ilusão da permanência.

Candau (2011) aborda a memória e suas relações com o tempo, mais especificamente, a representação e modulação deste, uma vez que para pensar na relação com a memória, é preciso considerar o tempo. Distinguimos o presente do passado, e também classificamos, ordenamos, denominamos e datamos. As distintas temporalidades vão ter papel fundamental nos processos identitários. Isso quer dizer que o processo de identidade é feito a partir da memória, que depende das modalidades pelas quais os membros de um grupo representam o tempo, no qual há uma infinidade de tempos sociais. Em outras palavras, o autor revela que para organizar as representações identitárias é preciso levar em conta um eixo temporal, pois um tempo sem acontecimentos é um tempo vazio de lembranças.

Para ele, em relação à memória, o tempo não é mensurável, e sim uma qualidade associativa e emocional, remetendo às representações que os membros de um grupo fazem sobre a identidade e história. A memória parece incapaz de restituir a duração e, de fato, a consciência do passado não remete a ela, pois ao lembrarmos de fatos passados, não recordamos nos valendo de sua dinâmica temporal, do fluxo de tempo, isso porque a percepção é variável em função da densidade dos acontecimentos. Lembramos do período, numa cronologia familiar para nós, não datas exatas, só acontecimentos, como afirma o autor na passagem a seguir:

O ato narrativo não se atém a um tempo abstrato expresso em divisões por dia, mês e ano; ele se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador, quer se trate de contar o tempo a partir do momento no qual os fatos são produzidos ou tomar como referência os acontecimentos advindos da experiência pessoal (Candau, 2011, p. 92).

Sendo assim, a memória contrai o tempo, e observamos isso quando tentamos lembrar de um período em que há uma ausência de acontecimentos; é mais difícil a recordação justamente porque buscamos por algo que possa nos nortear em relação ao período. Ela também pode conferir ao tempo uma duração maior na tentativa de eternizar o passado, ou menor, isso porque “o ato de memória isola os acontecimentos e os esvazia da duração” (Candau, 2011, p. 88). Temos como exemplo disso a recordação de uma longa doença; fica em nossa memória um tempo de duração longa, mesmo que não seja, pois aquilo é pesaroso, por isso parece interminável. Esta é chamada de memória migrante, pois retém datas de

momentos difíceis (momentos de partidas) e há uma tendência de preservar fatos, personagens, momentos grandiosos.

O tempo e sua contagem variam levando em consideração cada povo e época e, assim, a memória é diferente nas distintas sociedades, havendo, por vezes, uma representação cíclica/pendular do tempo ou linear na sociedade ocidental. Na sociedade ocidental há uma representação sagital, isto é, que leva em conta presente e passado, com um sentimento de que a sociedade se volta a um passado fugaz e imprevisível, que se origina de uma obsessão e também uma insistência relacionada à memória. Concerne às memórias fracas, desamparadas, que se relacionam a um tempo desordenado e evanescente (Candau, 2011).

O tempo, no âmbito da memória coletiva, ancora os sujeitos em uma temporalidade que diz respeito e funda a identidade. As representações temporais, como o século/milênio, ativam os processos memoriais e identitários, sobretudo quando se aproxima o fim ou início deles e considera-se como momentos significativos. Para os indivíduos, representa o momento para fazer projetos, balanços, planejar, ampliar os horizontes, entender e recapitular o passado para compreender e afrontar um futuro que é incerto, e por isso, temido (Candau, 2011).

Candau (2011) afirma que trabalhos acerca da memória identificam que os índices de evocação se associam a acontecimentos integrados na vida do indivíduo, cuja memória episódica sempre tem uma especificidade forte e se implanta em um tempo muito privado e íntimo. Tais formas tradicionais de ser no tempo equivalem às memórias fortes, enquanto as de hoje são memórias fracas. Vivemos, no presente, uma nova relação com o tempo, após o homem querer se liberar e tentar domesticá-lo, na qual as sociedades parecem se submeter a ele, cedendo ao efêmero, antes de mergulhar por completo no imediatismo e instantaneidade, pois “a era do cibernundo e da videosfera transforma radicalmente nossa experiência de temporalidade e o instante invade a consciência, submetida a um tempo uniforme, indiferenciado, banalizado” (Candau, 2011, p. 93).

Joel Candau, em sua obra, afirma que a memória e a identidade estão imbricadas, de forma que a primeira consolida ou desfaz a outra. Isto é, a perda da memória implica, conseqüentemente, no desaparecimento da identidade, porque o sujeito torna-se vazio sem a capacidade conceitual e cognitiva, vivendo, pois, exclusivamente, o presente, sem recordações do que já presenciou e experimentou. Deste modo, o sujeito sem memória não sabe quem é, já que sem a lembrança de sua origem não possui consciência e nem conhecimento sobre si mesmo, visto que seu pensamento não tem duração.

A memória se relaciona à identidade dos indivíduos, sendo conceitos essenciais para se compreender a trajetória das personagens dos romances de Adriana Lunardi. As lembranças possibilitam que elas revivam momentos de sua infância ou acontecimentos em que o trauma revela características da personalidade e modo de enfrentamento do problema. Em *A vendedora de fósforos* (2011), é a partir da memória que uma irmã retrata a outra por meio de sua subjetividade, relatando como era a vida, relacionamento e a família dos Anjos, e tudo isso reflete-se no presente da personagem. A irmã narradora lembra da infância e adolescência ao lado da outra, relacionamento conturbado e que não se desfaz com o passar do tempo. O que aconteceu no passado faz com que ela não seja próxima da irmã, isto é, a lembrança a mantém afastada da outra, já em *Corpo estranho* (2006), a memória faz com que ambas protagonistas vivam ressentidas, em meio ao luto da perda.

Para compreendermos a relação entre memória e identidade nos romances analisados, precisamos delimitar o que se entende por identidade e, para isso, tomaremos como base os estudos teóricos acerca do tema. Segundo Stuart Hall (2011), o indivíduo moderno passa a adotar uma identidade fragmentada, ocorrendo, pois, o que chama de deslocamento ou descentralização do sujeito, já que se desestabilizam os aspectos culturais de gênero, classe, sexualidade, raça e nacionalidade, emergindo a crise identitária, como nota-se nos romances em análise, nos quais as protagonistas lidam com angústias diversas que problematizam suas identidades.

Abordando mais especificamente a teoria da identidade, que tem Hall (2011) como principal pilar em nosso estudo, eis a seguir a definição de sujeito pós-moderno, juntamente com as concepções que o antecederam e que culminam em identidades multifacetadas, híbridas, instáveis e mutáveis. O pesquisador elenca três concepções de identidade a considerar, o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e, por fim, o sujeito pós-moderno. A primeira delas se caracteriza por ser um indivíduo centrado, unificado, com as capacidades de razão, consciência e ação preservadas, cujo centro do eu concentra-se na identidade de uma pessoa, por isso é uma concepção “individualista” do sujeito e identidade, “dele” no caso, pois ele é descrito como masculino. Na próxima concepção, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade em que o sujeito possui uma essência interior chamada de “eu real”, que é formado e modificado pelo diálogo entre os mundos culturais “exteriores” e as identidades oferecidas por eles.

Nela, a identidade fica entre o interior e o exterior, isto é, entre o mundo pessoal e o público, sem muita definição. Nesse caso, a identidade une o sujeito à estrutura e estabiliza os sujeitos e os mundos culturais que estes habitam, tornando-os mais unificados. Porém, esta

estrutura tradicional vai mudando e o sujeito que antes possuía uma identidade unificada e estável começa a se tornar fragmentado, sendo composto de várias identidades, algumas até mesmo contraditórias ou não resolvidas. As mudanças estruturais e institucionais fazem com que as identidades entrem em colapso, uma vez que “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (Hall, 2011, p. 12).

Assim, esse processo de mudança culmina no sujeito pós-moderno, aquele que não tem uma “identidade fixa, essencial ou permanente” (Hall, 2011, p. 12). Desse modo, os indivíduos assumem identidades distintas para cada momento e elas não são unificadas a partir de um “eu” coerente; pelo contrário, há em nós identidades contraditórias que nos impulsionam para diferentes direções, e as nossas identificações estão sendo deslocadas.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (Hall, 2011, p. 13).

De acordo com o pesquisador, a questão da identidade se relaciona com a globalização, que é um processo de mudança com grande impacto sobre a identidade cultural. Dessa forma, as sociedades modernas podem ser caracterizadas por sociedades de mudança constante, veloz e permanente. Porém, não pode ser encarada simplesmente como uma experiência de mudança rápida e contínua, mas também como uma forma reflexiva de vida.

De acordo com o autor, a sociedade não é um todo unificado e delimitado assim como os sociólogos pensavam, ela está sendo deslocada e descentrada por forças que estavam fora de si e não se pode conter. A identidade não é fechada, sua estrutura permanece aberta, ela é provisória em relação às outras duas categorias, mas essa não é uma característica negativa, pois abre espaço para a criação de novas identidades. Dessa forma, Hall (2011) observa que as mudanças pós-modernas trouxeram, após a globalização, um sujeito cuja identidade é descontínua, fragmentada e deslocada.

Na época moderna, neste contexto compreendida como final do século XX e início do XXI, conforme Hall (2011), muda-se a concepção de sujeito e identidade, já que começa a emergir um indivíduo isolado e exilado, que não possui uma única identidade, tornando-se parte de uma sociedade anônima e impessoal. O teórico associa isso à crise de identidade do sujeito pós-moderno, que antes era conceituado como sujeito “unificado” e que agora está

sendo substituído por uma pluralidade de centros de poder, que culminam em identidades multifacetadas, híbridas, instáveis e mutáveis.

Sobre isso, Zigmunt Bauman, em sua obra *Identidade* (2005), discute que os indivíduos não possuem uma única identidade, pois elas flutuam no ar, sendo mais prudente dizer que as portamos, visto que elas podem ser despidas a qualquer momento. São ambíguas e ambivalentes, identidade é como um quebra-cabeças, mas com várias peças faltantes, ou seja, impossível de completar.

Nesse mesmo sentido, Tomaz Tadeu Silva, em seu livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (2000), conceitua a identidade e diferença como indissociáveis, isto é, termos que se completam. Para isso, conceitua a primeira como aquilo que se é, configurando-se como uma característica independente, um fato autônomo, ela é autocontida e autossuficiente. Já a segunda é também uma entidade independente e definida como aquilo que o outro é. E, da mesma forma que a identidade, a diferença é concebida como autorreferenciada, algo que remete a si mesmo. O autor afirma que as declarações que fazemos necessitam de uma negativa para corroborá-las, por exemplo, ao dizer que se é brasileiro, diz também que não é todas as outras nacionalidades. Sendo assim, identidade e diferença são termos indissociáveis, estabelecem dependência.

A identidade e diferença, segundo Silva (2000), estão em estreita conexão com as relações de poder. Nelas também entram o poder de definir identidade e marcar a diferença. Assim, a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam em incluir e excluir, de forma que dizer o que somos, significa dizer o que não somos. A identidade e a diferença se traduzem em declarações sobre quem pertence e quem não, e isso reafirma as relações de poder.

Abordamos primeiramente a identidade e memória, agora acrescentaremos o deslocamento para formar a tríade a ser analisada com mais acuidade. As três se relacionam de várias maneiras, pois nossa identidade está aliada às nossas experiências de vida, guardadas em nossa memória, e o deslocamento, por sua vez, seja físico ou psicológico, a afeta, porque altera nossas vivências e, por consequência, a forma como as encaramos. A memória é importante para a manutenção da identidade, já que por meio dela é possível resgatar nossas experiências e construirmos nossa história, e o deslocamento, então, pode afetá-la, trazendo lembranças de lugares e pessoas que deixamos para trás e criando novas memórias e outros contextos.

O deslocamento também pode causar uma ruptura na identidade e memória, por exemplo, ao nos afastarmos do local de origem, podemos experimentar um sentimento de

fragmentação e causar esquecimento ou mesmo distorção das memórias antigas, uma vez que estamos sendo expostos a novas experiências e outros contextos. Por outro lado, o deslocamento pode enriquecer nossa identidade e memória positivamente; ao entrarmos em contato com outras culturas, contextos e perspectivas, podemos desafiar e expandir nossa memória, reconstruindo experiências. A identidade, memória e deslocamento estão intimamente interligados, pois o deslocamento pode tanto afetar negativamente a identidade e memória quanto enriquecê-las, dependendo das circunstâncias. Para tratar sobre o deslocamento, nos embasaremos em autores como Zolin (2018), Lopes (2002) e, entre outros, Augé (1994).

Lúcia Zolin, em seu artigo “Estratégias de subjetificação na ficção contemporânea de mulheres: exílio, migração, errância e outros deslocamentos” (2018), discute obras contemporâneas femininas marcadas pelos processos de deslocamentos, que reconstrói a identidade das personagens. Ela explica que, conforme pesquisa realizada sob coordenação da Universidade Estadual de Maringá, cerca de 25% dos romances publicados por mulheres pelas editoras Rocco, Record e Companhia das Letras, entre 2000 e 2015, abordam temáticas relacionadas ao exílio, migração, errância e outros deslocamentos. Esse fato não nos causa estranhamento, pois vivemos em um mundo marcado pela intensa mobilidade e encurtamento das distâncias territoriais, seja pela facilidade de acesso à internet ou de atravessar fronteiras e conhecer outros ambientes. Por outro lado, isso dá lugar a um sujeito que anseia reconstruir identidades, encontrar-se consigo mesmo e conhecer-se.

A autora se imbuí do conceito de exiliência de Alexis Nouss (2016) para afirmar que todos nós, em certa medida, experimentamos a condição exílica, sensação de estar fora do lugar, adentrando com receio o território do outro. Tal conceito toma o sentido do termo exilado por um outro viés, a condição de ser e de se sentir dessa forma, considerando o tempo e espaço, dando origem ao neologismo “exiliência”. O termo diz respeito, então, não apenas às condições territoriais, mas também a como o indivíduo encara sua própria história, sua interioridade, sensações e sentimentos, representando a consciência em relação à condição exílica, podendo existir um indivíduo que, apesar de não estar concretamente exilado, sente-se dessa forma no ambiente e, por outro lado, um sujeito que está em completo exílio, mas não se sente deslocado.

Nesse sentido, Zolin (2018) afirma que em relação à literatura brasileira de autoria feminina, a exiliência de mulheres no século XXI percorre um caminho pelos desdobramentos do feminismo e suas conquistas para superar a condição feminina de oprimida e de silenciada, cuja condição exílica pela qual são submetidas ocorre para além da desterritorialização. A

exiliência não é, para Nouss (2016), apenas a vontade de deixar um lugar para chegar aos limites de outro; ela provoca uma mudança de percepção do sujeito. Está, pois, mergulhada em imprecisão, na imprevisibilidade de regressar ao lugar de origem, ao lugar de chegada, um futuro incerto. Se caracteriza por representar o estado interior, tecendo um ambiente desprovido de convenções exteriores. É onde qualquer lugar pode ser de partida ou acolhimento, de forma que o enraizamento não seja absoluto e desapareça. O mal pode habitar alguns lugares ao ponto de ser preciso combater ou evitar, sendo a fuga uma forma de luta.

Na pesquisa realizada pela professora foram analisados 21 romances e 102 personagens, observado a recorrência daqueles que vivenciam intensas experiências de deslocamentos e errâncias, representados com recorrência em relação à (re)construção identitárias das protagonistas, flagradas em momentos de crise. A errância se caracteriza pelo sujeito que vagueia sem rumo na estrada da vida, sem compromisso com a residência, que prevaleceu em toda modernidade, cujas massas foram domesticadas e fixadas em seu devido lugar, onde poderiam ser facilmente dominadas. Mas, na narrativa contemporânea o ir e vir permeia a trajetória das protagonistas dessas narrativas, e são impulsionados pelo desejo e necessidade de reconstrução identitária, no qual as personagens veem na experiência exílica uma possibilidade de se reinventar após o trauma.

De acordo com Denilson Lopes no ensaio “A viagem e uma viagem”, da obra *O homem que amava rapazes* (2002), o homem ocidental depois dos anos 1960 é atacado pela problemática de outras identidades, como femininas, homossexuais, étnicas, culturais e pós-coloniais. O fim do Humanismo garante uma nova formação de identidades mutantes, fragmentadas, em trânsito, instáveis, que inclui a diversidade, garantindo a simultaneidade de tempos individuais e sociais. Por isso, o espaço exterior antes palco dos mitos ocidentais tradicionais e mundo onírico, hoje volta a ser valorizado por meio das imagens da estrada, e no sentido mais amplo, da viagem, em um mundo em que há uma proliferação de imagens midiáticas.

O autor afirma que a estética da viagem simboliza o anseio de contar histórias de forma que essa narração faça sentido em meio à dispersão contemporânea. A dúvida marca a contemporaneidade, cujos tempos se mesclam incessantemente e as experiências se dão não só por conceitos, mas pela memória e esquecimento. Para delinear a formação contemporânea, é preciso repensar a espacialidade, na qual a cidade moderna é um labirinto, um espaço de anonimato, solidões, fragmentações e heterogeneidade.

Lopes (2002) declara que a fotografia, o cinema, TV, computador são elementos que estão associados, no século XIX, à cidade. As relações de proximidade e distância não são

mais as mesmas, a contemporaneidade nos permitiu que encurtássemos as distâncias e ao mesmo tempo tornou tudo mais distante. Vizinho é aquele com quem falo todos os dias no aplicativo de mensagens e não aquele que mora ao lado do meu apartamento. Isso poderia ser encarado como um alargamento de fronteiras, o encontro de cidades, se misturando, porém o que aconteceu é que as fronteiras se tornaram tantas e múltiplas que esses conceitos precisaram ser repensados. É nessa cidade, nesse mundo globalizado, que temos o personagem desterritorializado. A palavra “viagem”, conforme Lopes (2002), deixou de ser um descobrimento de lugares e pessoas, pois isso já é possível por meio da internet, por exemplo. Isto é, lugares, imagens e culturas nos chegam pelos meios de comunicação e não mais pelas vivências cotidianas.

Conforme o autor, a cidade, então, se torna um espaço de liberdade e anonimato, de solidão, mas nos permite fazer nosso próprio mapa e criar espaços de afeto e encontro. Diante desse debate e do caos da cidade, podemos inferir que a viagem é problemática, marcada por uma certa inutilidade, uma vez que há uma grande e veloz circulação de ideias e imagens e quanto maior a circulação mais rápido é o descarte de informações. Segundo Lopes (2002), a cidade moderna é como “um labirinto, um espaço de anonimato, solidões e tribos, fragmentação e heterogeneidade”. Nela, “as relações de proximidade e distância são repensadas” (LOPES, 2002, p. 172), encurtamos fronteiras e nos distanciamos de pessoas. Isso porque o próprio sujeito contemporâneo está sempre em um confronto interno e externo, numa busca constante por si mesmo e em permanente diálogo.

Lopes (2002) afirma que ser viajante ou estrangeiro é ser exilado em si mesmo, de forma que não é preciso viajar para sentir-se estrangeiro e desprovido de um lar, pois “é uma condição geral, mas não a solidão. O nomadismo generalizado, mesmo sem sair do lugar, se conjuga à formação de redes sociais instáveis, fugazes e até midiáticas” (Lopes, 2002, p. 182). Dessa mesma forma, Ianni (2003) encara a viagem com uma importância muito grande ao longo do tempo, pois perpassa a história dos povos, que veem nela um modo de descobrir o outro e até a si mesmo. Ela, segundo o autor, nos faz recriar não apenas fronteiras, mas também identidades, uma vez que aquele que parte, transfigura-se e já não pode ser o mesmo da chegada. Desse modo, conforme o autor, a viagem é uma busca pelo “eu”, no qual, ao regressar, podemos encontrá-lo diferente, idêntico, transfigurado ou mesmo irreconhecível, visto que este “eu” se move e pode se modificar. Ianni (2003) reitera que o viajante busca, senão, um novo caminho, desvendar o desconhecido e redesenhar o conhecido. Se desenraíza e se liberta, tendo, segundo o autor, a possibilidade de ir para longe sem sair do lugar, seja no tempo, espaço, na memória, no tempo presente ou passado, na realidade ou fantasia.

Na literatura, segundo Ianni (2003), a viagem pode ser uma metáfora e adquirir muitos significados e conotações, podendo, inclusive, alterar o significado do tempo e espaço na história e na memória, do ser e do devir, pois “quem viaja larga muita coisa na estrada. Larga na partida e na travessia. À medida que caminha, descortina o novo, liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser” (Ianni, 2003, p. 33). Muitos viajantes buscam o seu eu e mesmo quando parecem querer fugir, eles procuram a si mesmos no diferente e desconhecido.

Por isso, Marc Augé (1994) afirma que o não-lugar é uma característica da supermodernidade e se caracteriza por ser oposto ao lar, à residência, ao nosso espaço personalizado; é um lugar de trânsito e movimento em que o habitante do não-lugar mantém uma relação não estável com o meio, que representa a supermodernidade. O lugar e o não-lugar são polaridades, o primeiro não pode ser apagado pela memória e o segundo não chega a se realizar totalmente, pois é a medida da época. São os meios de transporte, os aeroportos, estações, hotéis, parques, redes, que põem o indivíduo em contato com uma ou outra imagem de si. Nesses lugares de passagem, o sujeito não se identifica e não cria conexão com as outras pessoas; há vários rostos e nenhum lhe parece familiar, é onde todos circulam, mas ninguém permanece, pois é um local de trânsito, em que não há tempo para criar laços de amizade.

O não-lugar é, conforme o autor, uma espécie de solidão, em que nem a identidade, nem a história e nem as relações mútuas fazem sentido. A solidão e o vazio tomam conta e é exatamente nesse ambiente que as garotas dos Anjos estão inseridas. O fato de não terem um local fixo para morar, um ambiente acolhedor para o qual retornar faz com que elas sejam desterritorializadas, as constantes mudanças fazem com que elas não tenham uma base familiar sólida. Essa família nômade está incluída em não-lugares, pois os lares pelos quais elas passam não são suficientes para se encontrarem, para trazerem o conforto e o aconchego. Assim também ocorre com Mariana, que se desloca da cidade para o campo, e Manu, que não possui um lar. Elas estão inseridas em não-lugares.

Para Augé (1994), as transformações aceleradas podem ser classificadas em relação ao tempo, espaço e indivíduo. No primeiro caso, presenciamos hoje uma abundância dos fatos, que se tornam um problema no século XX, pois as notícias têm uma circulação muito rápida e logo se tornam ultrapassadas; os acontecimentos veiculados em grande quantidade na mídia acabam fazendo com que esse excesso dê lugar à supermodernidade. Já em relação ao segundo item, há um encolhimento do mundo e superabundância do espaço, o que leva à produção de não-lugares, onde ocorre a circulação acelerada de pessoas, meios de transporte, centros e trânsito. Isso tudo culmina em um indivíduo que também encarna uma figura do excesso e se vê como referência para interpretar a realidade.

Augé (1994) distingue, ainda, o lugar antropológico e o não-lugar. O primeiro é criador de identidade, lugar de origem, simbólico e histórico. O segundo está atrelado à supermodernidade, como estradas, supermercados e aeroportos, nos quais as pessoas não interagem entre si, apenas com os textos e propagandas dispostos no estabelecimento. Isso remete à condição de isolamento e origina a solidão. Dessa forma, o não-lugar é o lugar da supermodernidade, descreve a nova realidade, como o trânsito, oposto ao domicílio, onde encontramos novas e diferentes relações humanas ou “não-relações”, isto é, este sujeito passa por não-lugares e tem não-relações ou relações fragilizadas, destruídas, sem significado.

Portanto, depois de fazer um panorama sobre a memória, nesta seção incluímos a ela o conceito de identidade, primeiro definindo-a à luz das teorias de Hall (2011), Bauman (2005) e Tadeu Silva (2000). Posteriormente, tratamos sobre a relação da memória e identidade, que não são dissociadas; a perda de memória implica, também, no desaparecimento da identidade, pois quando não temos recordação do passado, não conhecemos nem mesmo nós próprios. Considerando essa relação, associamos a ela também a teoria de Izquierdo (2011) acerca da importância do esquecimento como parte da memória e o vínculo com o tempo feito por Candau (2011), porque a memória recorre ao tempo; buscamos nos nortear no tempo para lembrar. A memória pode conferir duração maior a um acontecimento, um trauma que pode ser revivido interminavelmente. Após essa discussão sobre identidade, memória, tempo e esquecimento, também aliamos à teoria sobre o deslocamento, que é a chave dos romances analisados e se relaciona à (re)construção da identidade das personagens e, conseqüentemente, à memória e suas particularidades.

4. DESLOCAMENTO, MORTE E MEMÓRIA: A FERIDA DAS PROTAGONISTAS DOS ROMANCES DE ADRIANA LUNARDI

4.1 Morte, Deslocamento e Memória em *Corpo estranho* (2006): a perspectiva de Mariana

A morte, seja no sentido literal ou metafórico, é um tema abordado com constância no romance analisado, e como já mencionado por Bastos (2010), é uma temática comum nas obras lunardianas. As personagens encontram-se em estado de profunda tristeza e desconsolo, marcadas pelo vazio e ausência de vitalidade, que se encaminham, em sua essência, para a morte, não só do corpo, mas da alma e dos sonhos. As personagens convivem com a possibilidade da morte em seu cotidiano; Mariana pela velhice e Manu, pela doença que se agrava a cada dia, sem expectativa de futuro e findado o desejo pela vida. Para Mariana, a questão da morte é tratada com mais intensidade em decorrência da não aceitação da morte do irmão no acidente de automóvel. Ela deposita toda a raiva pela morte dele no namorado de José, que estava junto no dia. A revolta faz com que passe anos remoendo um passado do qual não há possibilidade de retorno.

Segundo Kübler-Ross (1996), o homem desde os tempos antigos sempre abominou a morte e continua a repeli-la, e isso, para a psiquiatria, é algo compreensível, talvez porque esteja em nosso inconsciente que ao se tratar de nós mesmos, a morte é improvável. A autora revela que o ser humano, em si, tende a fugir da reflexão sobre a própria morte, adiando esse pensamento, a menos que sejamos forçados a enfrentar esse assunto, porém, mais cedo ou mais tarde, chega a hora de enfrentá-la. A pesquisadora afirma, ainda, que se os homens pudessem admitir a possibilidade da própria morte, seria possível concretizar muitas coisas, viveríamos melhor e teríamos mais qualidade de vida; em outras palavras, aceitando a realidade de nossa própria morte, alcançaríamos a paz interior e entre as nações, pois ficaria nítido o quão frágil e breve é a nossa vida.

A morte, em si, sempre está ligada a algo ruim, um acontecimento medonho, algo que, por si só, clama por recompensa ou castigo; ela é um “medo universal” (Kübler-Ross, 1996, p. 17). Em nossa sociedade, por exemplo, a morte é encarada como um tabu, e debater sobre ela é algo mórbido; quando esse assunto é pauta nas conversas, as crianças são afastadas por ser considerado sério demais para que elas ouçam. Costumam levá-las, inclusive, para casa de parentes e contar coisas irreais, mentiras, como se o ente querido fosse voltar, e então, elas são envolvidas por essa condição misteriosa, que causa danos/traumas irreparáveis.

A autora afirma que quanto mais avançamos na ciência, mais negamos a realidade da morte e mais a tememos. É comum recorrer a eufemismos, simulando que o morto está apenas adormecido, não permitindo que as crianças participem dos cortejos fúnebres, protegendo-as da ansiedade e tumulto que reina na casa. Surge, inclusive, a dúvida de dizer ou não a verdade a um paciente em estágio terminal. No inconsciente, acreditamos em nossa imortalidade, porém a morte do outro é aceita diariamente, quando em contato com notícias de mortes nas guerras ou rodovias. Essa dualidade comprova mais uma vez a crença em nossa imortalidade, gerando inconscientemente um alívio e uma certa alegria ao se pensar: “ainda bem que não fui eu” (Kübler-Ross, 1996, p. 26).

A morte é característica principal do romance *Corpo estranho* (2006), cujas personagens encaram suas próprias vidas como tendo um fim próximo, a exemplo de Mariana, da qual trataremos neste subcapítulo. O romance abre com um episódio traumático, que é a morte de seu irmão, algo que assombra sua existência e impede a felicidade por toda a sua trajetória. Recordar “o farol rotativo da ambulância”, juntamente com o corpo do seu irmão “estendido no chão, coberto por um pedaço de vinil transparente, os olhos ainda abertos” (Lunardi, 2006, p. 7), traz elementos que marcam a tristeza da personagem. Esse momento é lembrado pela personagem não só no início da obra, mas também em vários outros, em tom de desabafo consigo mesma, pois se trata de um assunto delicado, ao qual ninguém jamais ousou abordá-lo para ela, dado seu afastamento do antigo ambiente em que morava para se poupar. A partir da morte do irmão, ela nunca mais foi a mesma; o que permanece são os seus estilhaços, apenas um corpo estranho a si mesmo, que insiste em sobreviver dia após dia, juntando seus cacos para continuar sobrevivendo o pouco tempo que julga existir.

A mudança drástica na linguagem é refletida dolorosamente por Mariana, cujo irmão, antes chamado pelo nome de José, agora simplesmente tornara-se “um corpo”, “não mais o nome que evocava imediatamente o semblante, a partir de agora, um termo genérico, reduzido à unidade biológica formada por cabeça, membros e tronco, assinala sua nova condição” (Lunardi, 2006, p. 7). Ao lidar com a dura realidade, sente o desespero e a dor da ausência de alguém com quem compartilhara tantos momentos exultantes e agora se depara com o vazio diante daquele corpo sem vida, que deixou precocemente planos, sonhos e expectativas em aberto, trata-se, pois, de uma história interrompida, assim como o livro que lia naquela fatídica manhã chuvosa, que mudou para sempre a trajetória dos envolvidos.

Após a tragédia, a personagem fica inconsolável, são muitas indagações que se aliam ao sofrimento dela e perduram no decorrer de uma vida inteira. A morte precoce de José

causou danos irremediáveis e, nesse momento, existe uma busca por respostas: “Por que ele? A pergunta anda em círculos, acompanhando tonta o rodar monocromático das luzes da ambulância sobre o comprido envelope transparente” (Lunardi, 2006, p. 9). A não aceitação e o seu sofrimento refletiram, inclusive, em seus cuidados pessoais, comumente o “cabelo desgrenhado”, “não tomava banho ou escovava os dentes” (Lunardi, 2006, p. 231), o que indicava que Mariana ficava reclusa em casa o tempo todo. Até mesmo o cenário, no qual está envolvida, traz traços que evidenciam o mal-estar não só de si mesma, mas de tudo ao seu redor, a natureza está revolta, “com nuvens fugindo às pressas e vozes grossas de trovão”, era assim que Mariana se sentia, o tempo fechado, escuro, como a escuridão que deu início em sua vida e turbulência dos próximos dias, nos quais fazia parte um “deus ferido em orgulho a recitar pragas contra a humanidade” (Lunardi, 2006, p. 8).

Apesar das memórias constantes, ela não expõe seus sentimentos e nem mesmo aborda este assunto com outros familiares, ela guarda só para si e sabe que nunca poderá traduzir em palavras o que passou, e isso coincide com os apontamentos de Candau (2011), uma vez que falhamos ao tentar narrar nossa própria memória e de um grupo. Paulo é quem toma coragem de falar sobre a tragédia já no final do romance quando, no caminho de volta da serra, Manu lhe pergunta sobre a cicatriz de seu rosto: “pela primeira vez, então, Manu pergunta pela cicatriz e ele diz que é uma longa história. *Para isso ao menos, tenho tempo*, ela responde. Paulo pensa nos faróis piscantes da ambulância, no envelope de plástico onde jazia o corpo de José, e pela primeira vez descreve o que aconteceu” (Lunardi, 2006, p. 270, grifo do autor). Esse é um assunto muito sensível aos personagens, mas Paulo consegue se libertar desse segredo que lhe causa dor há muito tempo.

Após o acidente, respeitando seu isolamento, cortou qualquer tipo de contato com Paulo, sentindo-se profundamente fragilizada, magoada e até mesmo triste ao tomar essa atitude, pois “ao fechar aquela pequena fresta por onde Paulo tinha entrado em sua vida, Mariana prendera os dedos, que latejam agora uma dor não reclamada. Não a que sentira com a morte de José, embora se juntasse àquela”. Na verdade, o motivo para tanto ressentimento é que a protagonista atribui a ele a culpa pela morte do irmão, pois “se ele não estivesse ali, o irmão não teria sentado no banco de trás; eles não precisariam sequer ter viajado naquele horário” e, assim, ele “estaria, portanto, vivo”, mas uma das particularidades dessa enigmática mulher é lembrar-se e “cultivar os maus momentos do que os felizes” (Lunardi, 2006, p. 147).

Mariana, no primeiro momento, lutou para não desistir de sua própria vida e se esforçou para que a “dor não a massacrasse”. Parou de tentar entender e traduzir o seu sofrimento e se empenhou para enxergar as coisas “por baixo da superfície da dor”, para

poder continuar trilhando seu caminho. Porém, nada mais importava, nem mesmo seus trabalhos em seu ateliê ou a pintura conseguiram conter sua fúria e desejo por mudança. Precisava se reinventar, “sem uma palavra, um grito, uma lágrima, ela destruiu sua obra e seu ateliê. Destruiu até alcançar o sublime da destruição” (Lunardi, 2006, p. 107).

A destruição do ateliê simboliza o desejo de aniquilar a sua angústia, é uma tentativa de renascer e seguir o seu caminho frente às adversidades. A destruição mais do que uma tentativa de mudança, é parte dela mesma, que se encontra destruída emocionalmente, é a dilaceração da alma frente aos acontecimentos que sucederam. Nesse momento, ela precisava recomeçar, utilizar outras estratégias para sobreviver ao desastre e para colorir novamente sua vida, precisava, então, de novos pincéis, de outros “truques de perspectiva” (Lunardi, 2006, p. 107) para conviver com o luto. Mais que isso, era preciso viver em um constante aprendizado, um aprender tardio de um adulto que dá os primeiros passos ou que inicia o processo da alfabetização; no caso, a personagem precisava aprender a conviver e a lidar com a dor, dar seus primeiros passos para seguir sua vida.

Mariana, em meio a esse turbilhão de novos sentimentos que tomam seu coração, prefere mudar-se, pois nada mais naquele lugar tinha beleza ou cor, tudo ali vibrava em sintonia diferente da sua. Seguindo o sonho compartilhado com seu irmão, refugia-se na natureza, em meio às montanhas, cujo “vizinho mais próximo fica a um quilômetro” (Lunardi, 2006, p. 15-16). Nesse lugar e, entregue à solidão, ela passa os próximos vinte anos de sua vida, apenas na companhia de sua aquarela e livros de botânica. O enclausuramento e o silêncio da personagem ressignificam sua trajetória, rompendo com a harmonia e dando lugar ao vazio de sua existência. Resgatando o que aponta Tofalini (2018), Mariana tem um encontro com si mesma, com reflexões proporcionadas pela meditação e pelo silêncio, mas ao contrário do esperado, ela não tenta se esquivar dessas dinâmicas e o prefere como seu aliado.

A personagem recorda com carinho de sua cidade natal, o Rio de Janeiro, onde passou “os anos verdes”, sua juventude e “as noites brancas”, permeados de muitos momentos felizes e tranquilos. Porém, já não poderia ser como antes, essa produtividade fora substituída e sua esperança fora desidratada e prensada “como uma flor dentro de um livro” (Lunardi, 2006, p. 16), e a sua cidade agora se tornou uma lembrança em um álbum de fotografias disposto na poeira de sua biblioteca. A cidade, nesse caso, resgatando o que nos disse o teórico Augé (1994), caracteriza-se como um “não-lugar”, é o oposto ao lar, ambiente que não lhe traz mais conforto e tranquilidade. Pelo contrário, o turbilhão das cidades remete à destruição de sua alma, ao caos e à infelicidade, que a morte do irmão escancarou.

Após esse triste acontecimento, “a cidade definhara para ela, perdera a verdade essencial a toda coisa viva; passara a posar, a manquitolar, a montar-se num cenário de filme documental” (Lunardi, 2006, p. 16). A experiência de perda é algo difícil de superar para ela e a cidade representa o constante retorno dos fatos que aconteceram, por isso essa mudança que permite que ela se feche em si mesma e evite dialogar a respeito da tragédia, porém esse enclausuramento resulta em um ciclo de sofrimento nunca encerrado. Longe do turbilhão das cidades, Mariana se sente acolhida na Serra, em meio às plantas e no sossego rural e se ocupa com aquilo que gosta, pintar telas. Sobre isso, retomando o que disse Bastos (2010), a arte funciona aqui como um bálsamo que eterniza, é como pintar e fazer renascer a imagem do irmão, pois a bromélia, planta pela qual Mariana está empenhada, morre em pouco tempo e a única forma de fazê-la viver é por meio da pintura, assim como a única forma do irmão estar vivo é em sua memória. Mas seu bem-estar emocional e espiritual está longe de se completar de fato, este remédio poderoso da arte não pode suprimir de todo os seus medos e angústias, pelo contrário, sua alma, mesmo passados vinte anos, nunca encontrara paz. Além do óbito do irmão, a protagonista sente-se cada vez mais próxima da morte em decorrência de sua idade, razão pela qual tem a impressão de que o tempo se esgota rapidamente, “numa secura de onde não se extraía mais o necessário”, cujas tarefas não são mais concluídas no prazo, cujo “antigo tempo já não se acomoda no agora, (pensa) nos minutos como se fosse ácido sulfúrico jogado sobre seus dias” (Lunardi, 2006, p. 45).

A personagem sente muito a passagem do tempo e seu envelhecimento e vê sua vida se esvaindo com ele. Sente que a cada dia que se passa, mais se aproxima do fim, pois cada dia é menos um em sua contagem, encara como uma perda diária em que “mede, compara, saudosa da imagem do dia anterior e também do futuro que seus olhos não poderão enxergar” (Lunardi, 2006, p. 42). Assim, o encontro com a morte, para Mariana, também se conecta com seu encontro com a velhice: “sua pele murcha mais parece uma folha de plátano caída no solo, em estágio de pré-putrição, a devolver à terra o que dela tirou” (Lunardi, 2006, p. 192). A protagonista sente como se estivesse apodrecendo, sua vida é vazia, não tem raízes ou frutos, não é uma planta sadia, é simplesmente uma folha que se desprende da árvore, sozinha, abandonada, talvez por sua escolha, sem parentesco algum, que cai ao chão e ali permanece até a sua decomposição na terra.

Analisando com mais acuidade, observamos que não é necessariamente a velhice ou a morte do irmão que fazem com que Mariana tenha essa consciência da morte. Em sua infância, as reflexões sobre a brevidade da vida já faziam parte de sua essência, pensamento esse que, com o passar do tempo, apenas mudava a perspectiva: “aos seis anos, olhava para os

coleguinhas da sala de aula, pensando: daqui a setenta anos estarão todos mortos”. A botânica não se identificava com as crianças de sua faixa etária e fazia a contagem do tempo que faltava para que as pessoas ao seu redor morressem: “aos dezoito, essa conta diminuiu, e assim, sempre, até aquele dia em que o milagre da matemática não fez sobrar uma fração de hora que fosse”. Há uma transição das fases e quanto mais se aproxima da fase atual, menos tempo lhe resta de vida, e ela desistiu de contar o tempo faltante, exatamente por, em suas contas, já ter se esgotado o seu tempo de vida: “*Estarei morta?* Pergunta-se, e sente-se caducar” (Lunardi, 2006, p. 50, grifo do autor).

Isso comprova que a idosa pensava cada vez mais na morte e, isso acontecia em qualquer oportunidade, seja evocando as lembranças do irmão, seja refletindo na sua aproximação com a morte em decorrência da idade, ou mesmo fazendo simples atividades domésticas. Os pensamentos angustiantes tomam sua mente, como disposto na passagem: “*toda vez que lavo louças penso na morte, no quanto uma vida pode ser desperdiçada*, Mariana diz, atirando-se no sofá da sala com alívio de quem termina uma corrida à distância e ânimo de não ter vencido” (Lunardi, 2006, p. 185, grifo do autor). O cansaço de Mariana não é apenas a respeito do trabalho que deve ser cumprido, mas é uma apatia frente à própria vida, falta de estímulo e vivacidade que se refletem em suas ações diárias.

Todas as noites Mariana demora para dormir, “se revira na cama, o coração palpitando, a insônia explícita como um estádio iluminado” (Lunardi, 2006, p. 105), e fica remoendo as lembranças do seu passado, gosta de ler os livros deixados pelo irmão e cada anotação que ele fazia, pois isso revela um pouquinho dele, de sua personalidade, do que ele estava vivendo no momento: “relê apontamentos feitos em anos anteriores, acompanhados da data e detalhes. Sabe-os de cor, mas continua a consultá-los” (Lunardi, 2006, p. 105). Quer se lembrar do irmão, de como era e sem deformações produzidas pelo tempo, queria eternizar a imagem do irmão através do tempo, manter sua memória viva como se fosse um documento, “que ao acioná-la esteja ali, sempre a mesma, nítida e constante” (Lunardi, 2006, p. 105).

Entre as tarefas realizadas pela protagonista e que remetem à memória, está a ação de ler os livros do irmão, observando as anotações e, inclusive o livro que o irmão lia e que fora interrompida pelo acidente é alvo de suas conjecturas. No momento do acidente Mariana se certifica de que ele segurava um livro em suas mãos momentos antes, o mesmo que ela busca para ter informações do seu irmão, dos seus gostos. “Mariana fecha o livro, o marcador entre as páginas em que a leitura foi interrompida. Há um gosto especial em encontrar trechos entre aspas, anotações feitas nas margens, asteriscos assinalando uma parte importante do texto. São como recados que ele deixou, trilhas que sinalizam por onde andava à época e o que

enfaticava do mundo” (Lunardi, 2006, p. 103). Essa é uma forma de Mariana reencontrar o irmão, em cada ideia exposta no cantinho da página, nas palavras escritas, o seu pensamento nas entrelinhas, dava a entender que era um leitor muito atento a cada detalhe.

Diferente das lembranças involuntárias que a perseguem, neste caso, Mariana resgata a memória do irmão por meio de suas leituras e é assim que encontra alento e também uma forma de o manter vivo em sua memória. Retomando o que diz o teórico Izquierdo (2011), nossa memória tende a descartar ou inserir novas informações ao passado, pois ocorrem mudanças e perdas ao longo do tempo. Diante disso, o que a personagem faz, insistentemente, é não permitir que essas recordações se percam ao longo de sua caminhada.

A memória é parte importante de sua trajetória, não se desvincula das lembranças do passado, pois estão vivas em seu interior. A protagonista, muitas vezes, perde o sono e se lembra do irmão falecido, suas noites costumam ser conturbadas, perturbada pelos fantasmas da memória: “*Ora, que lembranças vêm nessas noites!*”, ela “mal consegue manter-se na cama”, “busca na cozinha um copo d’água. Volta correndo, como se a lembrança estivesse à espera, na cama” (Lunardi, 2006, p. 84, grifo do autor). Nessas noites de profunda inquietude, ela se recorda da infância e juventude na presença de José. É algo nunca superado, que aflora em suas noites reclusas na serra, um simples ato cotidiano é capaz de avivar sentimentos há muito enclausurados.

Além de seu fetiche pela contagem do tempo de vida das pessoas, seu irmão, do mesmo modo, possuía um interesse obsessivo pela morte e um tanto curioso também. Ele gostava de apreciar imagens de falecimentos brutais, de ordem violenta, lembra Mariana

O irmão conseguia com um fotógrafo vizinho imagens horrorosas feitas para serem anexadas nos autos da polícia. Não feche os olhos, José dizia, ao mostrar as fotos. Eram acidentes automobilísticos onde figuravam carros retorcidos, pedaços de aviões e pedaços humanos documentando desastres aéreos que se tornaram famosos pela sua extensão, e ainda todo tipo de pessoa morta: de olhos abertos, caídas na rua, cobertas por jornal ou estendidas entre flores e véus num caixão, e até um casal de noivos enforcados, vestindo as roupas do casamento. Não feche os olhos, ele insistia, apertando-lhe a mão. É melhor ver as coisas feias e as coisas tristes; essas são as verdadeiras (Lunardi, 2006, p. 83).

Mariana, ao lembrar, tenta desvendar o mistério pelo qual surgia esse interesse tão incomum e, assim, passava noites em claro buscando respostas. Chegou à conclusão de que o seu “senso de realidade vinha de uma luta contra a imaginação” (Lunardi, 2006, p. 85), que o irmão vivia em função da realidade e enfrentando-a, sem fantasias do que não seria concreto.

Mariana passava noites em claro pensando no irmão, “para tais momentos, Mariana reforça a dose de sonífero, prevendo o que a espera no dia seguinte” (Lunardi, 2006, p. 108).

Sua dor era insubstituível, sua ausência era como um pesadelo que voltava para assombrá-la repetidas vezes, “significava todos os desaparecimentos juntos, sobrepostos, somados, como se os anteriores fossem apenas ensaios de um ato para cujo significado não existe lugar neste mundo, nem forma de representação. Mariana vestia luto”. A botânica sente que um pedaço de si também partiu juntamente com José, o que lhe permitiu “desfigurar-se de dor, perdera a expressão”, pois não havia maneiras de expressar o que estava sentindo, “não havia gramática conhecida para o que ela sentia” (Lunardi, 2006, p. 105). Mariana perdeu a vontade de viver, tudo para ela se dissipou, perdeu o sentido, passou a “não comer, não dormir, não caminhar, não desenhar, não levantar-se em qualquer hipótese” (Lunardi, 2006, p. 106).

Constatamos, então, que a memória da personagem não dá trégua. Enquanto seu tempo não estiver esgotado, ela não terá sossego, e as “contas da memória serão refeitas todos os dias” (Lunardi, 2006, p. 87). Suas lembranças são tão volúveis quanto “uma imagem caleidoscópica”, são flashes que invadem seus pensamentos seja em qualquer ocasião e em seguida desaparecem, mas que causam danos catastróficos, como a tristeza, depressão e perturbação.

Além disso, o único elo que Mariana tem com Paulo é a casa, em que José tinha planos de morar com o namorado. Ela permaneceu por muitos anos abandonada, sem qualquer visita do dono e Mariana, porém a chegada de Manu permite uma reviravolta na vida da protagonista e a visita inesperada àquela casa abandonada, que apelidou pejorativamente de “La pedrera”, uma das obras mais importantes de Antoni Gaudí e, também conhecida como Casa Milà, que após a inauguração foi motivo de deboche pela população, pois sua modernidade não foi compreendida.

Ao chegar, Manu se hospeda naquela casa gigante, mas acaba tendo uma crise hipoglicêmica, por isso Mariana é forçada a fazer algo que nunca tinha experimentado antes: adentrar a casa abandonada. Após passado o momento de cuidados com a hóspede, ela passeia pelos cômodos da casa e resgata lembranças e também imagina como seriam as coisas em outra realidade, se o irmão ainda estivesse vivo. Visitar aquela casa é como uma volta no tempo, aqueles móveis, utensílios e eletrodomésticos antigos fazem-na questionar como o tempo havia passado e ela estava ali, naquela idade.

A tragédia que ocorrera há anos “flutuava nesse rio sem curso. Era como um casco em forma de esquife, à deriva, solitário no meio do nada” (Lunardi, 2006, p. 148). É como um caixão naufragando no mar da memória de Mariana, ela “sente nos pés a terra firme se desfazer, levantar poeira de um novo estado” (Lunardi, 2006, p. 148). A casa era um local que trazia dor a Mariana, tinha evitado por todo esse tempo entrar em contato e se aproximar da

casa em que o falecido irmão moraria com Paulo, e quando chega a adentrar esse ambiente, uma “figura fantasmagórica da dor atravessa [seu] pensamento” (Lunardi, 2006, p. 148). Mariana se arrepende de ter adentrado nela, pois se caracteriza como símbolo da tristeza, “o pilar simbólico, o horror petrificado de um mundo que esquecera José e seguira adiante, como se tudo fosse superável, inclusive a morte” (Lunardi, 2006, p. 150).

Recuperando Botelho e Silva (2020), Mariana encara esta residência como a vida que seguiu na indiferença da morte do irmão, era um lugar que trazia reflexões sobre si mesma, suas relações e identidade, revelando-se como fósseis de um triste passado. Ou seja, ela sentia que todos estavam seguindo suas vidas normalmente após a morte de José, menos ela, pois a dor maior lhe pertencia por se tratar de um ente querido de sua família. Os outros, com o passar do tempo esqueceriam da existência dele, mas em relação a ela o tempo seria capaz apenas de amenizar, mas nunca excluir a saudade que seria eterna. E isso não a incomodava, pelo contrário, achava pertencente a si a memória do irmão.

O repúdio em revisitar este ambiente configura-se na simbologia que ela traz para a protagonista e, conforme o que afirma Botelho e Silva (2020), é um lugar que remete a reflexões sobre si mesma, revelando-se como uma ferida nunca curada e remexida com a visita feita, é como desenterrar um fóssil de um triste passado, por isso a protagonista sente “nojo” ao adentrar aquela residência e “indaga mentalmente o porquê desse dia com cara de outra estação” (Lunardi, 2006, p. 150).

Mariana não pensa apenas na morte do corpo, mas também no fim da lembrança, que se materializaria na destruição de símbolos que representam o irmão, no caso, a moradia de Paulo, que teve sua imagem danificada por um tempo de espera, agonia e saudade, tomando conta de sua alma nesses momentos de fragilidade. No ápice do seu desespero por apagar tais sentimentos negativos, pensava até mesmo em atear fogo na moradia, mas na verdade, queria queimar/destruir sua tristeza e a falta que sente de José, assim como fez com seu ateliê. O anseio por destruição é característica marcante em Mariana, porque ela queria ver tudo se decompondo em chamas para que talvez de alguma maneira sua dor fosse cessada. Dessa forma, a casa é como uma “catedral infame”, transfigurada em um templo de lembranças ruins, é como um local grandioso da fé que se esvaiu e agora é ausente de celebrações, pois o que reina não é mais a vida e a esperança, pelo contrário, é um ambiente desprezível onde a morte habita, palco de sonhos e promessas frustradas e desacreditadas.

A casa é um gatilho para que ela tenha lembranças e a cada cômodo visitado se questiona sobre o que o irmão faria ou como seria sua vida naquela casa: “*José ficaria aqui ou teria seu próprio quarto?* A dúvida impertinente se assanha. Mariana não permite; não quer

destampar aquela caixa abarrotada de perguntas dormentes que um nada de oxigênio revitalizaria” (Lunardi, 2006, p. 190, grifo do autor). Esses questionamentos dolorosos evocados tentam criar possibilidades para a existência de José, um ciclo jamais encerrado, tentando fazer com que o irmão fosse presença, coisa que só ocorre em sua imaginação.

Ela tenta reconstruir cada passo ou atitude que seu irmão provavelmente tomaria, e adivinhar qual seria o quarto de José, em uma dessas tentativas de tê-lo mais perto, mas ao abrir as portas e constatar que estão todos desocupados, é como o vazio de sua esperança e o encontro com a realidade devastadora novamente. “Não há, contudo, como livrar-se da fantasia que ela tenta enterrar há anos: se continuasse vivo, José estaria ali; não em casa dela nem no antigo apartamento do Rio, mas detrás de uma daquelas portas que ela abre, antecipando a emoção, como se fosse surpreendê-lo” (Lunardi, 2006, p. 190). A cada porta aberta é uma possibilidade que se abre e é logo fechada novamente para a eternidade, pois esta é a primeira e a última vez que a protagonista adentra a casa dos infortúnios. A casa tem uma conotação ruim não só para Mariana, mas também para Paulo, é uma casa amaldiçoada, símbolo da morte, como podemos observar na passagem a seguir:

Paulo enxerga o terreno vazio. Seu sofrimento, aquele que ninguém vê, está ali, amalgamado à pedra. Tinha o simbólico de sua cicatriz, aquela casa. Externava o que ia em seu íntimo. Um fracasso escondido entre paredes, cercado de tijolo e vidro. Uma obra que, uma vez pronta, a exemplo de muitos artistas, ele não reconhecia mais como sua. Era a casa da morte (Lunardi, 2006, p. 243).

A casa é um elemento que evoca sentimentos ruins às vítimas da tragédia, pois marca o encerramento de um sonho; por isso, Mariana e Paulo, apesar de não conviverem juntos em harmonia, ainda estão ligados por um laço, que é a construção da casa, que por muito tempo ficara abandonada. Eles finalmente se encaminham para uma mudança, quando Paulo anuncia a venda e, conseqüentemente, a libertação, apenas para Paulo, pois para a idosa era indiferente. Depois de tanto tempo, já não tinha mais importância, “a rendição de Paulo, que a deixaria finalmente a sós com a memória do irmão, já era coisa antiga” (Lunardi, 2006, p. 264). Nota-se que Mariana, mesmo após a morte de José, possui um sentimento de posse sobre a memória dele, pois só ela se enxerga como alguém que está no direito de sofrer, e apenas ela é capaz de sentir verdadeiramente a falta dele. Isso reflete o ciúme de Mariana quando os dois namoravam na juventude, mas agora o que restou foi um ciúme da memória de quem não está mais presente em vida.

Portanto, nesta seção tratamos de temas importantes para a compreensão e análise do romance, começando pela temática da morte, cuja dor e o trauma se fazem presentes,

passando pela mudança da protagonista, que vê nessa fuga uma oportunidade para viver em paz, sem contato com as pessoas, fazendo ilustrações botânicas, que são o seu combustível para sobreviver. Além disso, voltamos um olhar atento ao espaço da casa de Mariana, que é refúgio, enquanto a residência interminada de Paulo e José significa o encerramento de um sonho, identificada como um local sombrio e desagradável.

4.2 Doença mortal, Deslocamento e Memória: aos olhos de Manu

No subcapítulo anterior, vimos que Mariana sente que está no fim da vida devido à idade avançada, enquanto Manu, apesar de jovem, também sente que está no fim da vida em decorrência de sua doença. Sua relação com a morte é íntima, já que qualquer mudança em sua rotina é motivo suficiente para ter uma crise hipoglicêmica: “Dez minutos para aterrissar totalmente ou ela terá que acionar a emergência médica” (Lunardi, 2006, p. 18). Ela vive em constante estado de alerta, cujas “defesas primitivas, que deviam ser acionadas apenas em casos extremos, vivem em estado permanente de vigia. Aos olhos de Manu, a luz vermelha nunca se apaga” (Lunardi, 2006, p. 25).

A cada novo exame, Manu percebe que adoece mais, suas condições se tornam ainda mais graves devido à deterioração de seus rins e ao descontrole glicêmico, o que a obriga, em pouco tempo, a começar um tratamento de hemodiálise. Manu, por tanto tempo, seguira o protocolo “rigorosamente, torcendo pelo bom desempenho dos números, como em um campeonato”, mas agora a nova palavra “sem poética nem potencial paisagístico” (Lunardi, 2006, p. 140) que ouve a médica dizer nas consultas a assusta, uma vez que “de tantas repetições, aprendera a ler nas entrelinhas de um exame o futuro que estava para ela reservado” (Lunardi, 2006, p. 141).

A fotógrafa sente que tudo que fizera até agora definitivamente fora em vão, todo o cuidado com a saúde, as tentativas de recuperação não surtiam o efeito esperado, ela viveria eternamente com essa doença, sem estimativa de quanto tempo mais lhe restaria. Por isso, inicialmente, Manu decide ignorar esse novo diagnóstico, recusando apoio médico, como uma forma de autodestruição, uma tentativa de aproveitar os últimos instantes de sua vida e não viver em um leito de hospital. Porém, se surpreende quando a médica entra em contato com Paulo, para informá-lo sobre seu estado de saúde: “Então era mesmo tão sério quanto pensava! Nunca antes a médica havia recorrido a Paulo. Desde o tempo da avó ela não via essa interferência” (Lunardi, 2006, p. 255). Essa falta de autocuidado revela uma face um

pouco mais obscura: o desencantamento pela vida, a falta de coragem e força para enfrentar suas dificuldades e a turbulência pela qual está passando, que se evidencia na passagem:

Quanto de seus rins funcionava ainda? Cinquenta, setenta por cento? Eram os inclementes vinte anos da doença. Estava, de todo modo, entrando em uma etapa menos promissora, que resumia o que já era pequeno. Tudo nela era um morrer silencioso, cotidiano, imperceptível, como a vida, para os outros. De nada adiantou a consideração dada à doença, o cortejo respeitoso às suas condições, a obediência à liturgia que ela impunha. E ser jovem só fazia aumentar a fome desprendida com que ela atacava. Quantos anos tinha, ainda? Um, cinco, três? Queria dedicá-los à doença? (Lunardi, 2006, p. 258-259).

Manu, consciente de sua doença, conhece Diego em um churrasco. Rapidamente, os dois se aproximaram por terem algumas coisas em comum. A protagonista, ao refazer o ritual de todos os dias, que é aplicar seu remédio, se recorda, entre flashes de memória, do seu relacionamento com o rapaz e da maneira inusitada pela qual se conheceram: “Por causa de uma fechadura fajuta é que ela e Diego se conheceram. Ela tinha ido a um churrasco e se aplicava no banheiro do quarto da amiga, quando foi surpreendida”. Ele entrou inesperadamente no ambiente em que ela estava para injetar uma substância em seu corpo.

Então ouviu: *you também?* Sem poder falar, entre assustada e intimidade, Manu ia recolhendo seus pertences quando viu o garoto tirar de dentro do short um saco plástico com uma colher toda chamuscada e uma seringa. [...] *fique aí, assim você me ajuda*, acrescentou, estendendo a ela um torniquete de borracha. Deitou um pó marrom na colher e acendeu um isqueiro debaixo dela. Pediu a ela para tirar da embalagem uma seringa (usada, Manu notou), depois imitou o processo recém-feito por Manu (Lunardi, 2006, p. 93, grifo do autor).

Diego, na verdade, era usuário de droga injetável, provavelmente heroína, e a maneira mais comum de consumi-la é derretendo o seu pó e inserindo-o na veia. Imediatamente, Manu identificou nele uma semelhança consigo, pois, de certa forma, o que ela aplicava em si mesma era uma espécie de droga, com a diferença de que a que consumia era moralmente aprovada e lhe permitia sobreviver dia após dia, enquanto Diego lançava mão do entorpecente unicamente por prazer, diversão e experiências diferentes.

Manu sentia como se não tivesse mais nada a esperar da vida, sentia que seus dias estavam contados, que não havia ninguém melhor para conhecer e se relacionar, por isso se entregou ao rapaz que mal conhecia por medo da solidão, para fugir das constantes admoestações de sua avó e do cuidado excessivo em decorrência do seu problema de saúde. Tinha sede de liberdade, era necessário que se decepcionasse, estava pronta para experimentar

o diferente, “sentir o centro do mundo em outro alguém”, ela precisava respirar ar puro, pois estava presa na “gaiola de vidro armada pela avó” (Lunardi, 2006, p. 97).

Ela ignorou todos os conselhos de sua família para seguir seu coração e viver esse romance que até mesmo Paulo e sua avó já a tinham alertado para esquecer esse envolvimento com Diego. Em pouco tempo já estavam morando juntos e, a partir daí, alguns questionamentos surgiram, Manu não conseguia entender por que ele precisava das drogas para fugir de sua realidade, já que era um rapaz bem-sucedido, com uma vida confortável, filho dos donos de uma agência de propagandas famosa, que apareciam na televisão e faziam várias viagens internacionais a negócios. Ele não teria motivos para buscar uma fuga da sua realidade, Manu, então, chegou à conclusão de que seu parceiro era feliz daquela forma, “feliz precisamente onde tudo falha” (Lunardi, 2006, p. 144).

Manu, que sempre fora apaixonada por fotografias, nunca deixou de fazer seus retratos, e seu maior interesse era eternizar Diego em seus momentos de êxtase ao injetar as agulhas em seu corpo. Nessas fotos, a jovem descobriu que as agulhadas para ela representavam a vida, “uma colher de açúcar”, para ele, significava uma “brincadeira de caçar baleias”, “ele podia parar, encontrar substitutos para seus brinquedos; ela, se parasse, morreria” (Lunardi, 2006, p. 117). Apesar das semelhanças de ambos usarem agulhas, suas realidades são completamente diferentes. Manu precisava disso para sobreviver, sem elas, perdia a consciência, faltavam-lhe palavras, não era possível respirar, pois a crise hipoglicêmica é caracterizada por um nível anormalmente baixo de glicose no sangue. Já Diego, se tivesse intenção, poderia deixar a qualquer momento a sua diversão.

Passado algum tempo, Diego e Manu não podem mais compartilhar o mesmo teto, brigas se tornam constantes e, após meio ano adiando o fim, finalmente decidem separar-se. O final é sempre muito doloroso e Manu precisa deixar a casa em que morara com o companheiro: “As portas fechadas escondem o vazio do guarda-roupa, o vazio do seu lado apenas, cujo conteúdo foi transferido para a mochila que repousa nos pés da cama” (Lunardi, 2006, p. 20). Esse excerto é muito simbólico, pois indica que a protagonista esconde o vazio que ficara em seu peito, só de sua parte, pois era quem estava mais conectada na relação.

Ela guarda seus pertences dentro da mochila, e com eles a sua mágoa, a profunda tristeza da partida, as boas e más lembranças de sua vida a dois e segue seu caminho sem olhar para trás e na escrivaninha só resta um “chaveiro em forma de âncora” (Lunardi, 2006, p. 20). Analisando melhor, observamos que o chaveiro é um acessório que pode ser posto ou não na chave para que seja mais fácil manuseá-la e evitar uma perda, o fato de ser em formato de âncora simboliza firmeza, força, tranquilidade, pois é capaz de manter a estabilidade de

barcos em meio a tempestades, representa a estabilidade dos seres humanos. Porém, toda a sua força colossal que a âncora representa está repousando, portanto, inativa, após todo o esforço que fizera para manter o relacionamento. Este objeto também simboliza a resistência de Manu em deixar o local, mas acaba indo contra a sua vontade, pois a sua força está repousando. Também é curioso observar que apenas o chaveiro se encontra ali naquele local, não há chave que permite abrir as portas de novas possibilidades, não há maneira de abrir ou fechar o cárcere em que Manu se encontra.

Manu guarda lembranças sobre os momentos que passara ali naquele quarto e os móveis são capazes de resgatar recordações marcantes, como a escrivaninha, onde ela concluiu os trabalhos da faculdade, o “telefone da mesa-de-cabeceira”, no qual “recebeu a notícia da morte da avó numa madrugada tipicamente chuvosa de setembro” e a cama, a qual “dividiu com Diego até os dois se cansarem” (Lunardi, 2006, p. 21). Mais do que simplesmente móveis dispostos em uma casa, são memórias afetivas que seriam eternizadas pela protagonista, que ao sair, olha pela última vez o local e faz uma fotografia. O quarto está “diferente de todas as vezes que observou” (Lunardi, 2006, p. 22), ele está agora vazio e esta última fotografia expressa o desejo de manter um canal de comunicação com o passado, levando consigo os bons momentos que viveu ao lado do parceiro e o que aquele quarto significou.

Ao deixar a casa, sua única alternativa é recorrer a Paulo para lhe dar abrigo. Ela, então, “diz o endereço e não olha para trás” (Lunardi, 2006, p. 26), sem receio de arrependimento, essa difícil decisão está tomada e ela está pronta para enfrentar suas consequências, uma mudança muito grande em sua vida se opera a partir deste momento e também a dor imensa de ter de deixar para trás alguém importante que fez parte de sua vida. Ela carrega consigo apenas uma pesada mochila em seus ombros e “sua vida tem o fardo exato” dela e “mesmo se o tirar dos ombros, o fantasma do peso permanece, eternizando a carga de uma enfermidade sem cura, uma angústia extra, acoplada àquela que destila seu veneno bem no meio do caminho” (Lunardi, 2006, p. 25).

Manu vai embora carregando o peso de estar sozinha no mundo, sem um espaço que seja seu e sem acreditar no amanhã, leva em sua mochila o peso das frustrações acumuladas durante o relacionamento e, ainda, a amargura dos efeitos da doença que a cada dia mais a consome e impossibilita de levar uma vida dentro dos padrões de normalidade. Ela “carrega uma questão a mais, embora não seja a única a tê-la; uma fatalidade para a qual está preparada desde o berço” (Lunardi, 2006, p. 25). Manu sente que sua própria vida tem um fardo muito grande, antes a tristeza dos seus dias era amenizada, suas feridas camufladas e sua dor

compartilhada. Agora, precisa lidar com o peso dos seus problemas e da sua doença, é um fardo pesado que ela não tem mais ninguém para dividir.

Manu, ao chegar na casa de Paulo, é recebida de forma receptiva, mas ainda não se revela à vontade como no conforto de seu lar. O anfitrião faz uma proposta irresistível à jovem, passar alguns dias na Serra e aproveitar bons momentos para se conectar consigo mesma em meio à natureza. Na verdade, Paulo não toma essa decisão zelando por seu bem-estar, ele usa a garota para fazer uma atribuição que ele não gostaria de cumprir, que é entrar em contato com Mariana. Assim, ele enviaria Manu para atender o pedido da outra, que solicitava tinta para finalizar a sua tela.

Este se caracteriza por ser o segundo deslocamento espacial feito pela personagem. Ela, então, viaja até a serra para cumprir a função para a qual foi destinada e é “como se ela partisse para longe” (Lunardi, 2006, p. 71). Não há “nenhum registro poético” (Lunardi, 2006, p. 72) no caminho, não há vida, cor e nem poesia, ela parte para longe no seu interior, esse deslocamento vai além das fronteiras físicas, é o deslocamento emocional. A personagem “tenta inutilmente enxergar o Dedo de Deus na paisagem lá fora, onde os pontos brancos parecem ter perdido a briga” (Lunardi, 2006, p. 80), mas não enxerga uma saída para seus problemas e procura desesperadamente por uma solução. Sente um desamparo muito grande, um vazio, que pode ser sentido por cada momento, em todos os elementos da paisagem, em todos os lugares que percorre. Essa viagem é, na verdade, uma caminhada pelo desconhecido, para a (re) construção de sua identidade e, retomando Ianni (2003), é a busca incessante do eu, pois o viajante procura um novo caminho no anseio de redesenhar sua história, fazendo um passeio em seu interior para se redescobrir, entretanto para a protagonista essa jornada nunca tem fim.

Durante a viagem de ônibus em direção à serra, alguns elementos são interessantes para analisarmos as condições emocionais de Manu, como o atento “olhar pela janela, vendo as coisas se moverem a noventa quilômetros por hora” (Lunardi, 2006, p.72-73). Ela observa, inerte, a paisagem se movimentando e com ela vê também sua vida passar, o seu pouco tempo se esvaindo em alta velocidade, enquanto seu corpo está estático, ela torna-se mera espectadora refletindo sobre o que há de ruim em sua existência e deixando a tristeza invadir seus pensamentos. E nesse clima, Manu observa o “sol poente, brilhante”, que é “atravessado pelo *guard-rail* que divide as autopistas” (Lunardi, 2006, p. 72, grifo do autor). O “sol poente” simboliza todo o seu brilho e sua emoção de viver a deixando, se pondo em um último raio brilhante de esperança, que é, ainda, atravessada por um “*guard-rail*”, uma defesa metálica, que se configura como uma barreira que impede a sua felicidade, sua alegria de

viver, sendo esse muro divisor responsável por dividir as “autopistas”, assim como divide o eu do presente do eu do futuro, é uma estrutura rija que separa dois momentos aos quais ela se direciona.

A personagem se sente perdida, sem ter uma direção, como se tudo estivesse indo no sentido contrário do que planejava, assim como os carros da pista contrária: “filas de carros se arrastam no sentido contrário e na velocidade oposta em que o ônibus avança” (Lunardi, 2006, p. 72). Tudo vai na contramão do que se imagina, numa velocidade oposta à lentidão da personagem. Além disso, seu percurso é composto por várias adversidades, onde “o cheiro de enxofre” (Lunardi, 2006, p. 72) está presente, simbolizando, na espiritualidade em geral, traços de negatividade e energia densa, que podem ser identificados nos percalços da vida de Manu. Nada tem cor ou vitalidade, é como a poluição da “baía da Guanabara”, que transparece a “lâmina vitrificada da água sem cor e sem vida”, resumindo-se ao reflexo do que há de mais recôndito em seu ser, espelhando “um dia que vai perdendo a vitalidade” (Lunardi, 2006, p. 72), assim como sua vida que perdeu o sentido depois da sua separação.

A protagonista segue pela estrada, evidenciando sua confusão em meio aos acontecimentos sucedidos: “a noite as curvas são sempre mais fechadas, e Manu conhece mal o caminho para precaver-se delas. Muitas à direita e à esquerda, deixam os hemisférios cerebrais em completo desalinho” (Lunardi, 2006, p. 79). Mais do que uma reflexão acerca da rota até a serra, compreende-se a falta de direcionamento em seu presente e futuro, desorientação em suas escolhas e sem conhecer o caminho pelo qual percorre em sua existência, cujos empecilhos e as barreiras foram circunscritas por si mesma e originam a sua ruína em meio às curvas da sua trajetória.

Manu, antes entusiasmada com a viagem, agora se arrepende e anseia estar em casa novamente, porém, seu caso é muito mais problemático do que se pode imaginar, pois “não há casa para onde voltar” (Lunardi, 2006, p. 73). A fotógrafa não tem mais um lar, um lugar de refúgio, conforto ou segurança para onde retornar, está, pois, em uma viagem constante, além da procura por um espaço aconchegante para se abrigar, está em busca de si mesma, do seu autoconhecimento. Esse espaço de não pertencimento faz parte do “não-lugar”, que, segundo Augé (1994), é marcado pela condição de isolamento, permeado pela solidão e vazio. Dessa forma, essa viagem feita pela protagonista representa muito mais do que apenas levar uma tinta a uma conhecida de Paulo, é um trajeto marcado pela ausência.

4.3 Família Nômade, Autodestruição e Memória, em *A vendedora de fósforos* (2011), de Adriana Lunardi

O romance de Adriana Lunardi, em destaque neste tópico, mescla presente e passado, sendo um jogo com o duplo, cujas protagonistas nos levam ao turbilhão das constantes mudanças de casa, de vida e identidades multifacetadas. Percebemos essa alternância em relação ao tempo no excerto: “A notícia de que minha irmã fora hospitalizada chegou no meio de uma tarde de fevereiro” (Lunardi, 2011, p. 11), momento em que a narradora atende uma ligação de uma desconhecida informando que sua irmã se encontrava no hospital, deduzindo rapidamente que a causa seja uma nova tentativa de suicídio.

Logo após esta cena, nos deparamos com a protagonista ainda na infância: “deitada no colchão ainda nu, eu lia os folhetos de informação que papai trouxera para casa” (Lunardi, 2011, p. 15), na qual ela encontra-se deitada no novo quarto em Antares, a nova cidade para a qual se mudaram. E dessa mesma forma ocorre ao longo de toda a narrativa, cujos próximos capítulos não são numerados e se alternarão entre momento presente e infância. Além disso, a fragmentação e as personagens não nomeados fazem com que haja um embaralhamento nas vozes narrativas, conferindo uma dificuldade maior em saber qual das irmãs é a narradora.

Como já comentado no capítulo anterior, a história da família dos Anjos tem como personagens duas irmãs, um irmão, um pai e uma mãe, que não são nomeados e são identificados apenas pelo sobrenome “Dos Anjos”. Sobre isso, Candau (2011) afirma que o nome das pessoas tem uma função muito importante para a memória, de modo que apagá-lo de suas recordações é como extinguir uma existência, pois remete a uma “questão identitária e memorial” (Candau, 2011, p. 68). Para além de lembrar ou esquecer um nome, está o fato da sua inexistência no romance, que se caracteriza como uma forma proposital do narrador de demonstrar um clima de indefinição e mistério. Não nomear é uma forma de, ao mesmo tempo, distanciar as personagens entre si e aproximá-los de uma condição humana em geral, na qual possuem características comuns a todos os indivíduos.

Neste momento, iremos nos concentrar na análise apenas das mulheres da obra, não deixando de considerar aspectos importantes dos outros personagens que implicam, de certa forma, em suas ações. O romance conta com duas narradoras autodiegéticas: a irmã mais velha, narradora do tempo presente, e a irmã mais nova, que relembra a história do tempo passado, suas relações familiares, que incluem a rivalidade e disputa fraterna.

A família muda-se constantemente de cidade e não consegue se estabelecer em um lugar fixo; não tem raízes, são itinerantes, tudo isso devido ao pai, que também não consegue

estabelecer vínculos duradouros no emprego. As cidades pelas quais percorrem são para elas um espaço de fragmentação, como menciona Lopes (2002), um desencontro consigo mesmas e até mesmo símbolo do distanciamento das pessoas, culminando em relações fragilizadas e vítimas de um confronto interno.

Inseridas nesse espaço de trânsito e deslocamento desde a infância, as duas irmãs, a começar pela mais velha, demonstram traços de desequilíbrio e insatisfação com o ambiente familiar. Tais mudanças deixam marcas atemporais nas garotas, que veem a ingestão de superdosagem de medicamentos como uma solução imediata e uma fuga da realidade. Ela fugia de casa com frequência, sem ninguém saber seu paradeiro; às vezes, até mesmo a polícia era acionada para solucionar o caso, como constatamos em: “O importante é dizer que minha irmã desaparecia” (Lunardi, 2011, p. 52) ou “Mal pude acreditar quando, ao ser trazida de volta para a casa pela polícia, vi meu pai arrastá-la pelos pulsos até a lavanderia” (Lunardi, 2011, p. 55).

Dessa maneira, podemos inferir que a casa, por sua vez, não é um abrigo seguro, e cada uma dessas fugas representa uma tentativa de escapar da profunda tristeza, melancolia, das frequentes mudanças e dos intermináveis problemas familiares. Frente a esses sumiços, a família não conversava sobre os motivos que levaram a filha a tomar essa decisão ou seus sentimentos; quando retornava, era tratada com punições, como ficar trancada na lavanderia para refletir sobre seus erros. Para o pai, a garota tinha ido longe demais e isso significava tomar “Decisões próprias, em geral, sem o seu conhecimento”, afetando-o muito, pois “nada superava o desacato de ter filhos que cresciam sem o seu consentimento” (Lunardi, 2011, p. 51-52). Observa-se que as meninas não podem opinar ou tomar suas próprias decisões; até mesmo a mãe é manipulada pela figura masculina.

O local de punição da garota agora é uma lavanderia: “o mais comum era ela passar as tardes no quarto, meditando sobre as consequências do que tinha feito. Trancada na lavanderia era uma novidade” (Lunardi, 2011, p. 51), sem que ninguém fosse contrário a sua decisão. Trancá-la, sem ao menos dialogar com a filha, é uma marca de toda a hostilidade paterna e o seu poder no lar. Nesse espaço, que inspira limpeza e resolução de conflitos, ela rabisca as paredes com palavras que não fazem sentido com tinta marrom e preta, manchando, assim, toda a tentativa de renovação, demonstrando toda a sua desorientação a respeito de sua própria vida: “Eram dezenas de palavras, centenas delas. Cobriam três paredes à nossa volta, em marrom e em preto mais no alto” (Lunardi, 2011, p. 58). Tais palavras pareciam uma lista de compras, que não tinham sentido para quem quer que as olhasse.

Long-play jornal candelabro máquina de lavar cesta bola centrífuga secadora pregos martelo tesoura cadarço parafuso vaso barbante sandália sapato tinta escova de dente flanela pasta de sapato sabão em pó amaciante garrafa abajur moldura revista caixa esponja grampo de roupa lixívia anil ferro de passar rabicho ventilador hélice fio tampa arandela funil cabo corda vela castiçal mangueira serra papel bule não-sei-o-que-é cartão-postal ancinho válvula lanterna lupa mola luva (Lunardi, 2011, p. 59).

A irmã mais nova repete as palavras e procura um sentido para elas, observa que não poderia ser uma simples relação de objetos caídos no esquecimento nas prateleiras, busca uma mensagem em códigos que revele por onde a irmã passou e por que voltava mudada a cada fuga. A verdade é que para a garota mais velha nada mais tinha o colorido da inocência, ela também se enxergava como um daqueles produtos esquecidos na prateleira, sem voz e sem encontrar um sentido na sua própria vida. O absurdo e desconexão entre as palavras revelam o seu interior, o que há de mais íntimo em sua existência, que se reflete na falha da comunicação, cuja falta de fluidez e pontuação revelam a emergência de um ser humano que dá sinais de seu pedido por ajuda. Apesar de ser libertada pelo seu pai ao fim do dia, a garota revela uma face ainda mais perigosa, a de não querer mais sua liberdade. Ela tranca a porta por dentro, decide por conta própria se fechar em sua existência, sua própria prisão de angústias e medos, revelando a relação conturbada com o pai e consigo mesma.

A irmã mais nova, a princípio, não percebe tudo que está ao seu redor, tem um olhar mais inocente em relação às mudanças frequentes que ocorrem; ela acredita no pai, que diz ser benéfica a mudança constante, seja por um melhor salário, seja para que as crianças estudem em uma boa escola. Os irmãos mais velhos da narradora desacreditam e têm a sensibilidade de perceber que o pai dá golpes e foge para não arcar com as consequências: “Tudo não passava de desculpa segundo meus irmãos, para justificar o abandono dos clientes na outra cidade. Ou fugir dos credores, o que era bastante comum” (Lunardi, 2011, p. 16). Ao que tudo indica, os irmãos mais velhos eram mais maduros e conheciam a realidade, não se empolgavam mais com as viagens e sabiam que o pai tinha o intuito de deixar para trás as inúmeras dívidas que fizera na outra cidade.

Desse modo, o pai é uma figura desencadeadora dos problemas e importante para caracterizar e entender as mulheres daquela família. Ele não consegue se fixar em uma única casa, cidade ou emprego, tendo em vista que suas escolhas não têm estabilidade, o que demonstra o insucesso dele em relação à vida profissional. A cada péssima escolha tomada pelo pai, a família inteira arca com a sua irresponsabilidade. Assim, a impossibilidade de se fixar demonstra a face pós-moderna da transitoriedade permeada por espaços onde a fluidez e a instabilidade fazem morada.

Ele era filho do Juiz Eptácio e quebrou uma tradição de família, por pertencer a uma linhagem de advogados, ele interrompeu três gerações de juristas e decidiu cursar contabilidade, por um simples ato de rebeldia. Com a morte do seu pai, e sendo o desgosto de sua família, fica proibido de forma textual de “pisar nos escritórios da família para todo sempre” (Lunardi, 2011, p. 46-47). Porém, após terminar o curso técnico contábil, ele “deu largada rumo à errância” (Lunardi, 2011, p. 47). Após ser processado por negligência e imperícia profissional, decide ser autônomo e isso, para ele, representava ascensão de poder fazer tudo da forma como convinha. Impossibilitado de enganar membros da escala mais alta, agora ele dava golpe no “baixo clero da economia”, que incluía “confeiteiros, costureiras e proprietários de oficina mecânica”. Escolheu investir nos números, pois era matéria que julgava entender melhor, mais prático, segundo o qual os números não mentem, porém, dispunha de uma capacidade enorme de se comunicar com as pessoas, pois a “facilidade de persuasão corria em suas veias” (Lunardi, 2011, p. 48). As finanças do domicílio eram deixadas sob responsabilidade do homem da casa, porém, “as contas anotadas em nosso diário doméstico, por exemplo, nunca fechavam sem a ajuda de parcelas vermelhas na coluna da direita. Significa que temos crédito na praça, papai elucidava, achando dar assim uma solução razoável para nossas dívidas” (Lunardi, 2011, p. 49).

Sendo este, então, o motivo da ruína da família dos Anjos, havia mais um ponto crucial de análise que incomodava a garota narradora da seção que remete ao passado: o silenciamento de sua mãe que, diante das ordens do pai, nada fazia para mudar a situação em que se encontravam. Ela veio de uma família abastada, cujo pai tinha uma empresa, uma gráfica grandiosa, e gostaria que ela trabalhasse como taquígrafa; chegou, inclusive, a ser treinada para a função. Porém, quando conheceu seu atual marido e, diante da desaprovação de seus pais, decidiu ir embora e abandonar sua própria família para viver o amor.

Então foi tudo por ele, para ficar com ele, para agradar a ele? Ela se afastou da família porque era o único jeito de encobrir as falhas de caráter de papai, já bem conhecidas de todos. Depois de repetidas ajudas financeiras e de muitas discussões, nada convencia meus avós da normalidade de mudarmos tantas vezes de cidade que não os motivos exatos pelos quais papai era obrigado a fazê-lo. Mamãe escolheu sacrificar, em nome do casamento, primeiro os pais, depois os filhos. Naquela noite não consegui esconder a decepção de ter uma mãe que punha o marido acima de todas as coisas. Sempre achei que os filhos viessem em primeiro lugar, ponderei, sentindo a pontada do desengano (Lunardi, 2011, p. 150).

Tempos depois, a história se repetiria e a irmã mais velha faria o mesmo, sem contato com a família para viver um romance proibido ao lado do ex-namorado da irmã. Mas é válido ressaltar que é em decorrência da decisão da mãe que as garotas nunca conheceram a sua

família materna, pois foram impedidas de conviver com eles e o que restou dessa história foi grande ressentimento que se arrastou por toda a sua vida. Porém, chamando atenção para a mãe das meninas, observamos que o fato dela pertencer a uma família de boas condições no passado fez com que ela se esquivasse dos serviços domésticos e, nesse sentido, contrariando os valores patriarcais existentes na sociedade: “não nascera para aquilo, dizia, rindo dos bifés que fritava a distância do fogão, ainda de salto alto, como quem entra por acaso na cozinha de uma festa e decide oferecer ajuda”, ela sempre se mostrava ocupada e sem tempo para realizar as tarefas domésticas, geralmente “sumia no fundo de um bordado ou nas raras encomendas de caligrafia, sua única atividade remunerada” (Lunardi, 2011, p. 40). A rotina era a mesma sempre, buscavam uma marmita no restaurante e à noite comiam as sobras do almoço, até porque viviam provisoriamente naquele local e, assim, poupavam o trabalho de fazer compras no mercado ou fazer armazenamento dos alimentos. Além disso, estava sempre em trajes de festa, possuindo um “figurino que parecia impróprio a uma dona de casa” (Lunardi, 2011, p. 42).

Entretanto, apesar de subverter os padrões de mulher do lar, que prepara a comida, cuida dos afazeres domésticos e se veste apropriadamente para ficar em casa e, contrariando o esperado, ela permanece submissa ao marido, que sempre toma as decisões sozinho, sem ao menos consultá-la. Decisões que ela acata com prontidão, como o fato de se mudarem de cidade constantemente: “quero tudo pronto para a mudança no final de outubro, voltando a voz para a minha mãe. Ela balançou a cabeça afirmativamente” (Lunardi, 2011, p. 95). Lunardi, lançando mão desta personagem critica o estereótipo feminino da mulher silenciada e sem independência financeira existente em nossa sociedade atual. Podemos relacionar esse papel de submissão à mulher citada por Telles (2004), nos quais ela ainda está cercada de preconceitos, ensinadas desde crianças a ocupar pouco espaço e sempre esperar pelas iniciativas e atitudes dos homens.

A falta de voz e submissão incomodava os filhos na família dos Anjos, que declaravam não querer seguir o exemplo da mãe: “tinha de ficar claro que eu não queria ser igual a ela” (Lunardi, 2011, p. 95). A filha vê na mãe um papel de fraqueza e recrimina sua postura e forma de lidar e, a isso Bourdieu (2005) afirma que a dominação masculina muitas vezes culpabiliza as próprias mulheres pela opressão, fazendo com que acreditem ser responsáveis pela escolha da forma pela qual são tratadas pelos homens, que isso aconteceria em razão delas gostarem e se deixarem ser submissas e dominadas.

Mas a verdade é que na maioria das vezes elas não têm escolha e é o que acontece com a mãe das protagonistas do romance, ela acabou se sujeitando a permanecer com seu marido

por ter rompido os laços com seus familiares e, quando percebeu, não havia mais possibilidade de escolha, tinha três filhos para sustentar e, com os serviços de caligrafia, seria impossível, já não era uma atividade que lhe rendia lucro. Em decorrência disso, ficou dependendo financeiramente de seu marido para se alimentar, refém das vontades do cônjuge e, ao mesmo tempo, incapaz de se opor ao que ele lhe impunha. Sendo assim, resgatando as discussões de Bourdieu (2005), as mulheres acabam se sujeitando a permanecer em um relacionamento por não terem condições de sair dele, como ocorre à personagem de Lunardi.

Mais adiante, retomando o que disse Bourdieu (2005) no capítulo 1, a ordem social é simbólica e confirma a dominação masculina, se inscrevendo nos corpos femininos e sendo responsáveis por ditar regras, como o que precisam vestir, como devem se comportar, sempre com braços cruzados sobre o peito e pernas fechadas, simbolizando uma barreira protetora do órgão sexual feminino, que é sagrado, submetido a regras de acesso. Assim, a submissão feminina transparece nessas posturas, pois são ensinadas desde crianças a adotarem posições corporais convenientes.

Pensando nisso, resgatamos as discussões de Orlandi (1997) sobre a “política do silêncio”, que está ligada ao exercício de poder do pai das meninas sobre a mulher, resultando no seu silenciamento. Este cerceamento da mulher é uma forma de coagir, inibir e calar, fazendo parecer que a mulher aceita tais condições, porém ela já não pode lutar contra o sistema, pois já se acostumou à sua rotina e também porque não tem para onde ir, visto que não possui independência financeira e nem para onde se abrigar, uma vez que o casamento fez com que cortasse os laços com sua família.

Além do comportamento de submissão da figura materna, há algo de intrigante no comportamento dela. Apesar de todos esses deslocamentos, ela se mostra sempre muito feliz, o que não condiz com os infortúnios da família dos Anjos: “as alegrias de mamãe eram íntimas demais para serem entendidas. Falso ou verdadeiro, o motivo daquela felicidade pouco importava. Só a gente sabe a causa da nossa alegria, eu pensei, vendo mamãe rir e chacoalhar o gelo no copo de coca-cola” (Lunardi, 2011, p. 18). Porém, o que é revelado mais tarde é que ela guarda um segredo desde os tempos de solteira, a superdosagem de anfetamina combinada à coca-cola, o que a leva a instantes de contentamento, prazer e felicidade.

Finalmente, a garota mais jovem descobre o segredo por trás da felicidade da mãe e das constantes fugas da irmã. Em Rio Rasinho, pequena cidade para a qual se mudaram, conheceu em uma borracharia um garoto chamado Cirineu, quando foi arrumar uma bicicleta velha que tinha pertencido ao seu irmão. Eles conversavam enquanto ele remendava câmaras de borracha e o encontro deles revela um passo que se aproxima do conhecimento de si e da

sua família, o passo que lhe falta para alcançar a maturidade. Cirineu lhe revela que soube que sua irmã comprava remédio na farmácia de sua prima, duas caixas de Hipofagin por vez, o inibidor de apetite que sua mãe consumia desde solteira, então ele lhe oferece a oportunidade de entrar no mesmo caminho em que as mulheres da sua família adentraram: “Sempre tem um dia chato na vida da gente, ele filosofou. Quando for assim, me avisa que eu posso ajudar” (Lunardi, 2011, p. 73). A garota começa, então, a recorrer a essas drogas lícitas para poder continuar sobrevivendo cercada pelos fantasmas do sofrimento que habita em seu ser.

A protagonista, antes de enveredar pelo caminho dos remédios, “já havia cheirado éter antes” (Lunardi, 2011, p. 77). E, nesses momentos de fragilidade, quando consumia tais substâncias com a finalidade de diversão e esquecer os problemas, tinha o efeito contrário. Acabava pensando mais em seus problemas, o que ela afirma ser a “pior parte dos comprimidos. Quem está de fora acha que nessas horas a gente não pensa. Pois comigo ocorre justo o contrário. Não ligava tanto para a língua seca e a taquicardia; o ruim era ter ideias” (Lunardi, 2011, p. 83).

Levando todos esses problemas familiares em consideração, é válido ressaltar que os espaços em que as personagens se inserem na infância se caracterizam como “não-lugares” (Augé, 1994), pois não se sentem acolhidas e pertencentes a eles, seja na cidade, na casa em que residem provisoriamente, no colégio, ou até mesmo no quarto. A cidade, como a protagonista afirma, não satisfazia os desejos e expectativas do pai, fazendo com que as meninas sofressem sempre com novas partidas e com a revolta de terem de passar por uma nova adaptação, como fica evidente na passagem: “No silêncio em que íamos no banco de trás, a raiva e o ódio tornaram-me finalmente gêmea de meus irmãos” (Lunardi, 2011, p. 50). Como podemos perceber, nesse caso, a mudança de cidade desestabiliza e favorece um clima de mal-estar que se estende ao longo da narrativa.

O colégio também, pelas várias trocas ao longo de pouco tempo, se configura como um “não-lugar” (Augé, 1994), pois assim como em casa e na cidade, ela não consegue se reconhecer, não há tempo para conhecer os colegas e construir laços sólidos de amizade: “Qualquer pessoa que troca de colégio conhece a sensação intimidante dos primeiros dias. Eu esperava ser esnobada, sofrer maus-tratos e ganhar apelidos pouco confessáveis. Tinha experiência nisso” (Lunardi, 2011, p. 27). Tudo muda quando conhece a amiga Nietzsche, porém logo já precisa ir embora novamente. Mudar de cidade significa ser transferida de colégio, fazer novas amizades e estabelecer novos vínculos, e ela não estava mais disposta a conhecer pessoas.

O quarto das personagens também é um espaço que chama atenção: é cinza, assim como todos os outros pelos quais as meninas já passaram. A cor cinza é muito simbólica, pois é uma cor fechada, um tom escuro, remete ao luto, tristeza, vida sem cor, vida em preto e branco, ausência, vazio, sem alegria como um dia cinza. Ela é reforçada ao longo do romance, pois várias vezes a narradora menciona a cor cinza do quarto, o que reafirma a condição acima disposta sobre o aspecto sóbrio desta. “De que cor é o quarto cinza? (Silêncio) De que cor? insisti [...] O primeiro é o último. É o mesmo. Do cinza para o cinza” (Lunardi, 2011, p. 15) ou “E eu, onde vou dormir? No quarto cinza” (Lunardi, 2011, p. 70). Levando em consideração todo o enredo, percebemos que o quarto se apresenta como um ambiente onde não há aconchego, esperança, paz, isto é, um “não-lugar” (Augé, 1994).

A narradora-protagonista, já na fase dos 10-11 anos, fase da pré-adolescência, consegue descortinar seu olhar e enxergar a realidade de tudo que a envolve, dos problemas que a circundam, a partir do momento que conhece uma nova amiga chamada Nietzsche. A menina que ela conhece em uma das cidades pelas quais passou é um símbolo de independência, pois faz suas coisas sozinha e não tem laços familiares tradicionais, como revela na passagem: “Não tenho mãe, sabe como é” ou “Nietzsche sumiu durante o intervalo [...] Fui pagar a mensalidade, explicou. Pelo jeito ela fazia tudo sozinha” (Lunardi, 2011, p. 28). Ela é quem ensina a protagonista a “voar”. Nietzsche, na verdade, pode ser interpretada como uma metáfora do seu amadurecimento e, para nossa análise da jovem personagem, muito nos interessa a alçada turbulenta desse voo.

Já no primeiro dia de aula da nova escola, no qual há o encontro entre a protagonista e Nietzsche, a saída é turbulenta. As duas passam por um vento forte que desestabiliza as pessoas, desprende seus pés do chão. Nietzsche lhe ensina que é possível sair de sua zona de conforto.

O vento bagunçava tudo o que havia no saguão [...] O que é isso, um furacão? [...] Nietzsche me pegou pela mão [...] Lá fora era difícil manter os olhos abertos. Colei-me no muro até me acostumar. Sempre segurando a minha mão, Nietzsche me fazia avançar em direção a um lugar onde, segundo ela, seria muito divertido (Lunardi, 2011, p. 29).

O vento turbulento é como a vida contemporânea na medida em que desconcerta os indivíduos, é onde se instala o caos e a correria dos grandes centros em meio à infinidade de compromissos. O furacão é o espaço em que estamos inseridos, com as múltiplas identidades, e a ventania derruba a estabilidade da vida pós-moderna, sendo o chão sob seus pés movediço, pois as constantes mudanças de lares o deixam indistinto/indefinido.

O nome da amiga da protagonista nos lembra o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que nasceu em Rocken, na Prússia, em quinze de outubro de 1844. Fazendo um breve comentário sobre ele, podemos destacar que sua produção foi intensa, sendo influenciado por Schopenhauer, cujo preceito era o amor à vida. Porém, apesar de tê-lo tomado como base, Nietzsche delineou caminhos contrários, já que era um filósofo da ação e cultivava um amor pela morte, de acordo com Luiz Vidal, no artigo “Ideias de Nietzsche” (2016).

O filósofo faleceu em 1900, quando o século XX começava a despontar, esquecido e desprezado pela sociedade. Entretanto, escreveu obras que iriam perdurar. Segundo Vidal (2016), ele é um dos autores mais discutidos de nosso tempo, com uma vasta produção, e suas visões são permeadas por polaridades e controvérsias. Dentre as obras mais conhecidas estão: *O nascimento da tragédia* (1872), *Assim Falou Zaratustra* (1883-1885), *Humano, demasiado humano* (1886), *Além do bem e do mal* (1886), *O anticristo* (1888), carregadas de pessimismo e incredulidade.

Faz parte do pensamento de Nietzsche que, para sairmos do caos, a única alternativa é deixar de viver, ou seja, não há possibilidade de sair do caos; ele nos envolve e nos leva ao redemoinho de sentimentos e múltiplas escolhas. O mesmo redemoinho no qual a personagem Nietzsche e a nova amiga se inserem, o embaralhamento, a perturbação, mas que dá espaço, no romance, à libertação, a um novo olhar. A morte à qual o filósofo aborda se materializa no romance, pois o fim de Nietzsche é a sua saída para deixar o caos. Sua morte é anunciada nos jornais e sofrida pela amiga.

O caos e o redemoinho referidos pelo autor se materializam no romance de Lunardi a partir do vento, como observamos anteriormente, ao qual as meninas enfrentam ao sair da escola, podendo ser entendido como sinônimo da turbulência da contemporaneidade e de sua própria vida. Sendo que não há mais espaços para a solidez, quando entram em uma loja para se proteger do vento, a protagonista percebe que a fixidez já não faz sentido, a ordem é o que está fora do lugar, o paradoxo contemporâneo: “A fixidez das coisas lá dentro me deixou desamparada. Foi como se eu tivesse caído de um tapete voador” (Lunardi, 2011, p. 29). É onde nada faz sentido, tudo é revoltoso, o vento sopra com força e quem não aprende a voar é levado.

A protagonista tenta segurar firme, enquanto a parceira desbrava o mundo e solta uma das mãos do ferro, sendo a primeira a balançar as pernas soltas no ar, quando, então, com muita cautela tira seus pés do chão. A garota estava sentindo “um vapor em turbilhão” e, em questão de instantes, seu “corpo levantou voo, com fúria”, exigindo que ela aprendesse a controlar as correntes para que não fosse arrastada pelo “movimento desembestado de ar, que

mudava de ideia a todo instante”. Ela então expressa sua vontade: “Eu podia morar num furacão. Tinha descoberto meu lugar na cidade” (Lunardi, 2011, p. 30-33). O movimento e o voo de Nietzsche são significativos, pois a vida pós-moderna acontece em alta velocidade, também em pleno voo, pois não para, e as mudanças não cessam, configurando-se no avanço e rapidez com que as coisas se fazem e desfazem.

Nesse sentido, o filósofo Nietzsche, em sua obra *Além do bem e do mal* (2001), faz referência à alçada do voo, afirmando que aquilo que vivemos em sonhos quando se repetem reincidentemente acaba por se tornar parte da alma.

Suponhamos que um indivíduo tenha sonhado repetidas vezes que voava e que tenha acabado por acreditar que pode e sabe voar. Este indivíduo que conhece a sensação de certa leveza divina, que acredita que pode "subir" sem esforço nem tensão, "descer" sem rebaixar-se, como não haveria de dar à palavra "felicidade" uma cor e significação distinta? Como não haveria de desejar de outro modo a felicidade? (Nietzsche, 2001 p. 106).

Nietzsche compara o voo como um impulso, no qual os sonhos podem ser uma fonte de pobreza ou riqueza, dependendo se inspiram ou não felicidade. Somos dominados por nossos sonhos em pleno dia, nos momentos de lucidez em que estamos mais despertos. Nesse sentido, a turbulência descrita no romance de Lunardi também demonstra a turbulência e agitação da contemporaneidade, as confusões. Dito de outra forma, nos deparamos com nossas relações fragilizadas, com a liquidez dos laços humanos e com a verdadeira confusão do turbilhão de nossas vidas, que está descrita no romance contemporâneo.

O que está ocorrendo, segundo Bauman (2005), é um processo de liquefação das estruturas, no qual a modernidade está passando da fase sólida para a fluída e, esta última, é assim chamada porque não é passível de manter a forma por muito tempo, já que as formas mudam sob influência de forças mínimas. Sendo assim, as principais características do mundo moderno são a versatilidade e a volatilidade com que as coisas ao nosso redor e as relações construídas se desmoronam, em um terreno de imprevisibilidade, e a agilidade com que desafiam as expectativas. Dessa maneira, a velocidade da mudança faz com que os princípios de durabilidade se tornem sinônimo de antigo e ultrapassado, logo sendo descartados. O ambiente social encontra-se “desregulamentado, fragmentado, indefinido, indeterminado, imprevisível, desconjuntado e amplamente incontrolável” (Bauman, 2005, p. 93).

No romance que estamos discutindo, depois de conhecer Nietzsche, a família perde de vez a filha e sua inocência. Antes, ela gostava de se mudar, não via problemas nisso; apenas os irmãos ficavam desconfortáveis com as inúmeras cidades e moradias para onde se

deslocavam. A partir de agora, ela consegue perceber que o pai é quem os lidera e toma decisões na casa; é dele as ideias de mudança, que ocorrem toda vez que ele perde o emprego e não consegue se fixar em uma única cidade, nem mesmo em um emprego. Já sem o olhar inocente, nas próximas mudanças que a família faz, a exemplo da irmã mais velha, ela é tomada por um certo sentimento de revolta; a personagem começa a se dopar com os remédios da mãe, inicialmente, por influência de um novo amigo.

Estabelecendo um paralelo entre a personagem e o filósofo Nietzsche, observamos que ambos abordam o caos, seja a personagem representando-o pela turbulência do vento, seja o filósofo que aborda em suas obras justamente o caos e pessimismo do homem na sociedade. Dessa forma, para o filósofo referido, os perigos da modernidade são muitos e atingimos a “bem-aventurança” justamente quando estamos em perigo, pois o que nos move é o infinito, aquilo que não é passível de ser mensurado. Porém, o homem não almeja viver a longo prazo em meio a esse perigo, depositando sua fé no “homem do amanhã e do dia depois de amanhã”; assim, quando se coloca em contraposição com o momento presente, há a possibilidade de “criar novos valores”, nos quais o moderno exige que se sobressaiam aos perigos do infinito.

Não só a personagem Nietzsche levanta voo e tira os pés do chão, a turbulência acompanha a família dos Anjos em sua caminhada pela volatilidade de mudanças, incertezas e lares provisórios, que também remetem à vida contemporânea, à liquidez de uma vivência sem raízes, espalhada por todos os lugares, porque nenhum lhe pertence e ao mesmo tempo todos estão ao seu alcance. A liquidez reverberada no lar que não acolhe, que não traz sossego (ao contrário do que se espera); a mudança é sempre uma surpresa, não está no plano do sólido, é imprevisível.

Do mesmo modo que a liquidez se associa aos lares, ou melhor, aos “não-lugares” (Augé, 1994), relaciona-se às inúmeras possibilidades que o indivíduo pós-moderno abarca, o que dá origem às incertezas e crises identitárias, envolvendo as múltiplas identidades. Assim como hoje o sujeito pós-moderno, dentre o seu leque de possibilidades, é incapaz de portar uma única identidade, como afirma Bauman: “as comunidades guarda-roupa são reunidas enquanto dura o espetáculo e prontamente desfeitas quando os espectadores apanham os seus casacos nos cabides” (Bauman, 2005, p. 37).

Dessa forma, o indivíduo não tem solidez em suas escolhas, há trocas constantes, tudo é provisório e entregue ao caos. Os vários lares pelos quais as meninas passam são materialidade não de aconchego, mas de desesperança, de angústia e melancolia, o que torna nítida a fragmentação da identidade. As inúmeras possibilidades que são prontamente aceitas

pelo pai das garotas são como os próprios guarda-roupas, nos quais ele descarta e escolhe o que usar, para onde ir e é quem toma as decisões, tornando esposa e filhas reféns.

Para Bauman (2005, p. 17), o pertencimento e a identidade não possuem a “solidez de uma rocha”, não têm durabilidade ao longo da vida, pelo contrário, são “negociáveis e revogáveis”, não há lugar em que se possa ajustar inteiramente, há espaço para o deslocamento. O autor destaca que estamos vivendo em uma era líquido-moderna, em que o mundo está fragmentado e nossas existências fatiadas e mutiladas em episódios conectados de maneira frágil e descontínua.

Inclusos nessa liquidez da vida pós-moderna, Bauman afirma que o sujeito porta identidades, veste um manto que pode ser posto ou tirado a qualquer momento, trocamos de roupa e, de identidade, inclusive. Hoje, conforme o estudioso, estamos envoltos em um mundo de oportunidades fugazes, com amores e seguranças fragilizadas, cujas identidades rígidas simplesmente desapareceram, como constatamos no seguinte excerto:

Com os fones de ouvido devidamente ajustados, exibimos nossa indiferença em relação à rua em que caminhamos, não mais precisando de uma etiqueta rebuscada. Ligados no celular, desligamo-nos da vida. A proximidade física não se choca mais com a distância espiritual (Bauman, 2005, p. 33).

Dessa forma, os lares provisórios da família dos Anjos demonstram o nosso reflexo: a provisoriedade de nossos próprios lares, a transitoriedade, volatilidade, deslocamentos, que aparecem inclusive nas identidades das personagens. Os espaços em branco que não podem ser preenchidos, a infinidade de escolhas que dá origem ao caos.

As personagens do romance de Lunardi, por sua vez, são exemplos de relacionamentos esfacelados e desgastados. As próprias irmãs não possuem um relacionamento amigável, nem mesmo em relação à família. Na obra em questão, relacionamentos e identidades são fluidos, não há solidez, as relações estão permeadas por laços que podem se desfazer a qualquer momento, laços de afeto quase inexistentes.

A família itinerante, após ficar pouco tempo em Rio Rasinho, retornou a Antares e a garota mais nova fica sabendo da morte da amiga Nietzsche, que morreria em um parque de diversões. Entre as investigações, havia a possibilidade de a garota ter sofrido uma parada cardíaca ou mesmo por negligência do parque, o cinto de segurança teria cedido e ela caído. A verdade é que nada disso havia acontecido, ela “só fez o que fazia com o vento. Um mergulho” (Lunardi, 2011, p. 121). Ela voou assim como fazia nas ruas, gostava de sentir a liberdade e fez aquilo que sempre fazia, metáfora que indica que ela cometera o suicídio.

Assim como a amiga, a protagonista tentara por várias vezes cometer o suicídio, não por um motivo em específico, mas por toda a sua vida, sua trajetória ao lado de pais que não se importavam com o seu bem-estar, por não ter concretizado os planos que fizeram na sua infância e adolescência e, por fim, o fato de sua irmã ter casado com o seu ex-namorado, Max. Este último fato, ao que tudo indica, foi o mais doloroso e difícil de lidar e o principal motivo para tantas tentativas de tirar a própria vida

Quando nos conhecemos, eles já não estavam juntos havia mais de dois anos. O que não quis dizer nada. O tempo não contava, não conta, para ela. E eu não podia pedir perdão por aquilo, nunca pedi. A nossa desgraça, mana, era querer o mesmo. Um mal da nossa descendência. Não importava quem chegasse primeiro, eu tinha a vantagem de ser a mais velha. Fiquei com o que era meu e também com o que planejei para a minha irmã. Sendo as duas, não sobrou quase nada para ela. Ela vai tentar de novo. Ela vai tentar (Lunardi, 2011, p. 183).

A garota não tomara a decisão de cometer o suicídio de uma hora para outra; sua atitude foi uma ideia estudada há muito tempo, visto que a mente suicida se ocupa em despistar as pessoas próximas, a confundir, fazendo com que ninguém desconfie do seu plano.

A irmã mais nova foi a primeira a se relacionar com Max. Desacreditada da vida e pensando não ter uma saída para sua angústia, ela resolve assistir a um filme no cinema e conhece um rapaz. Ele era aluno de Direito, mas tinha uma firma de desenhos e interesse por HQs. Em meio a um temporal, eles conversaram, foram ao café e decidiram ir ao apartamento do rapaz. Ela se apaixonou por ele e começou a enxergar a vida de outra forma, estava radiante, tudo muito feliz e ela teve a lembrança de um conto infantil, no qual “a personagem tinha de carregar um feixe de balões a gás num dia ventoso”; eram muitos deles e ela não queria perder nenhum deles, porém havia o risco de ser levada por eles se o vento soprasse com mais intensidade. Temia a força das rajadas, mas estava exausta de segurar todo aquele peso e, nesse momento, aprendeu que “o verdadeiro propósito da tarefa era deixar que aqueles balões partissem” (Lunardi, 2011, p. 180-181) e foi o que aconteceu com a protagonista do romance; ela soltara os seus balões e estava livre, pois agora conhecia o seu potencial, sabia que poderia andar sem eles, não era isso que a segurava em pé. Por meio desse conto, ela resume sua própria trajetória; antes vivia atordoada pelos problemas que a rondavam, agora havia força para viver, tudo estava transformado após conhecer Max.

A garota chegou em casa alegre, muito feliz e a irmã mais velha pergunta por novidades. “Um cara, uma garota, a velha história da humanidade”. A irmã mais velha pergunta o nome. Ela responde: “Max. Como das outras vezes, ela experimentou na boca, baixinho, uma palavra que era minha e que passava a ser dela também” (Lunardi, 2011, p.

181). Aqui sabemos que a irmã mais velha tinha plena consciência do que estava fazendo com a outra; apesar de terem se passado dois anos, para a sua irmã foi um episódio muito importante e de grande significado para ela.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, abordamos a temática da memória, amparados por conceitos sobre a morte e deslocamento nos romances de Adriana Lunardi, considerando estudos de literatura de autoria feminina. A partir disso, concluímos que esta pesquisa é fundamental para contribuir com a fortuna crítica da escritora, destacando e ampliando a quantidade de trabalhos na área, com discussões essenciais acerca do passado de luta das mulheres e dando um direcionamento para o futuro para que haja ainda mais conquistas, para que elas sejam incluídas em todos os setores da sociedade, inclusive na política, tendo direitos sexuais e reprodutivos respeitados e diminuição das taxas de feminicídio no Brasil. Ler e escrever sobre uma mulher é motivo de honra e orgulho, por isso esse trabalho trouxe a trajetória delas.

A partir da retomada de trabalhos de pesquisadores no início deste e considerando a fortuna crítica dos escritos de Lunardi, verificamos o crescente número de pesquisas acerca dos romances de autoria feminina, com artigos, dissertações e teses publicadas. O arcabouço de estudos acerca das obras de Lunardi tem sido ampliado, porém há muito espaço para novos estudos e divulgações sobre esse tema, e é muito importante que essas discussões sejam propagadas, pois é preciso estudar o legado deixado pelas escritoras e contribuição delas para a literatura, visto que encontraram muitas barreiras para escrever e ter obras publicadas; por isso, sua importância precisa ser destacada. Hoje a mulher ocupa o lugar que nem sempre foi reservado a ela por direito; foram vítimas de um patriarcado machista e opressor, no qual o sexo masculino sempre ocupou o lugar de privilégio.

A literatura de autoria feminina nos permitiu estudar vários temas sobre a contemporaneidade, dentre eles a memória, que está presente tanto quando precisamos resgatar a história das mulheres quanto na ficção do romance de Lunardi, que se evidencia como principal característica. Os dois romances analisados possuem traços em comum, e podemos concluir que ela é fator preponderante para que as personagens (re)construam suas identidades e vivam esperando na morte a sua única expectativa, pois viver constitui um peso muito grande que se arrasta ao longo dos anos. Mariana, Manu e a irmã mais nova Dos Anjos, apesar de não fazerem parte do mesmo romance, têm um elo compreendido no trauma da morte e deslocamento, cada uma com as suas características, mas todas mantêm apagada a chama da esperança. A profunda depressão é aliada nos dias sombrios, que são guiadas pela morte que ronda sem cessar. O deslocamento, elemento importante nos romances, simboliza a longa viagem em busca de si mesmas. Em casos diferentes, o deslocamento para as irmãs dos Anjos significa a descontinuidade de uma trajetória errante, sem perspectivas e raízes,

simboliza o mal-estar da constante mudança do meio ao seu redor e de seu interior, que se torna cada vez mais abalado e indiferente, sem princípios e carentes de gestos de amor. O deslocamento físico culmina em um deslocamento identitário das personagens que ressignificam os lugares pelos quais residem e suas vidas de modo geral para se tornarem rancorosas e frias, cuja irmã mais nova deseja tirar a própria vida por não suportar tamanho sofrimento de ver a outra usufruindo de tudo que ela planejara para sua vida. Para Mariana e Manu, o deslocamento funciona como uma maneira de escapismo da realidade e de tudo que lembre de alguma forma a pessoa que não pretendem lembrar.

Dito de outra maneira, em síntese os romances abordam três temáticas extremamente importantes: deslocamento, memória e morte. Em *A vendedora de fósforos* (2011), o deslocamento se evidencia nas constantes mudanças de uma cidade para outra, mexendo com o psicológico das protagonistas, cuja memória sobre os eventos infantis culminam no profundo ressentimento em relação à irmã que reflete no presente da personagem e culmina na tentativa de suicídio. A morte é manifestada no romance por meio da autodestruição, e isso se deve ao fato dela enxergar na irmã um futuro roubado, o sonho de ser escritora e se casar com Max fora usurpado pela própria irmã. Neste caso, a autodestruição é uma forma de fugir, de ceder à derrota, de não encontrar uma razão para existir depois de ver seus sonhos e expectativas se desfazendo, diante da frustração da outra possuir aquilo que deveria ser seu. Tais temáticas são traços importantes dos romances contemporâneos, que mesclam as questões que se aproximam de conflitos existentes hoje em nossa realidade, como a depressão, que leva muitas vezes ao suicídio.

Em relação ao romance *Corpo estranho* (2006), há também essas três temáticas. Conclui-se que Mariana e Manu sentem-se atraídas pela mudança de casa principalmente após o luto. No primeiro caso, a personagem, que perdera o irmão, precisa se afastar da cidade, que remete ao irmão, ela tenta a todo custo se reinventar e após a destruição do ateliê dá início a um novo ciclo de aprendizados, que lhe é muito difícil em decorrência da saudade que dilacera sua alma. No caso de Manu, o luto pelo seu relacionamento é para ela um evento muito traumático, tendo em vista que Diego fora seu primeiro namorado e a pessoa para quem a protagonista se dedicou e depositou sua confiança. Sem a presença da mãe que estava em outro país e com a morte da avó, Manu se escondeu atrás de uma fantasia, de um amor inexistente, que só existiu em seus pensamentos e em decorrência de sua fragilidade. A morte está presente também pela sua doença e na sua própria aceitação de sua condição e desencantamento pela vida, estagnação e impotência.

Dessa forma, a partir das leituras realizadas e as considerações feitas ao longo desse trabalho, concluímos que as obras analisadas de Adriana Lunardi propiciam a reflexão acerca da literatura de autoria feminina de cunho pós-moderno em consonância com as relações afetivas fragilizadas e temáticas de morte e deslocamento que fazem parte deste período, sendo possível presenciar nos romances os traços da contemporaneidade, a efemeridade das relações humanas, a não-linearidade, a simultaneidade, a transitoriedade ou rápida mobilidade das coisas/pessoas e, inclusive, os espaços de silêncio deixados pela autora para que possamos refletir sobre o que é narrado.

Retomando, como já discutido ao longo da história, as mulheres foram impossibilitadas de ocupar lugares públicos, de prestígio social, ficando destinadas aos espaços domésticos. Escrever era uma tarefa masculina, sendo o homem branco ocidental o detentor do poder e também os únicos a fazerem parte do cânone. A escrita das mulheres, quando conquistado o direito à escrita, era julgada pelos críticos literários como inferior, dotada de feminilidade, docilidade, traços leves e superficiais, ao passo que a do homem era dotada de uma escrita irreverente, única e viril. Com as transformações ocorridas, as mulheres foram ocupando espaço, mas ainda há muito o que avançar. Nesse contexto, Adriana Lunardi faz sua voz ecoar e dá voz a tantas outras por meio de seus romances, contos e antologias. A autora possui uma vasta quantidade de obras, que está ganhando visibilidade no universo acadêmico e exterior. Os romances *A vendedora de fósforos* (2011) e *Corpo estranho* (2006), então, nos fazem refletir sobre questões pertinentes à contemporaneidade, que versam acerca da morte, deslocamento, memória, relações efêmeras e frágeis, as múltiplas identidades, busca identitária, espaços de trânsito e mobilidade.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papius, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

BOTELHO, Amara Cristina de Barros e Silva; SANTOS, Anderson Felix dos. Personagens e Espaços em Corpo Estranho, de Adriana Lunardi. **Revista Virtual de Letras**, Pernambuco, v. 12, nº 02 - ago/dez, 2020.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.

COSTA, Deise Bastos da. **Figurações da mulher-artista nos contos de Adriana Lunardi**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHIMIDT, Rita Terezinha. **Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio: estudo de sociologia**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FONSECA, Claudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent León Schafter, São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IZQUIERDO, Iván. **Memória [recurso eletrônico]**. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Artmed, 2011.

JORGE, Maria Zeneide de Macedo melo. **A hora e a vez de Adriana Lunardi: escritas de mulheres e biografema**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2020.

JORGE, Maria Zeneide de Macedo Melo. **Representação da Mulher Escritora em Vésperas, de Adriana Lunardi**. Dissertação (mestrado em estudos literários) - Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, maio/2013.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2 Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KÜBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a Morte e o Morrer**. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução de Luis M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

LOPES, Denilson. A viagem e uma viagem. In: **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

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

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

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHIMIDT, Rita Terezinha. **Mulheres e Literatura**: (trans)formando identidades, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução Márcio Pugliesi. Curitiba: hemus livraria, distribuidora e editora S.A, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

RABELO, Sara Gonçalves; SYLVESTRE, Fernanda Aquino. Adriana Lunardi e Andersen: Memória e Esquecimento no Conto de Fadas e na Prosa Contemporânea de Autoria Feminina. **Revista Intertexto**, Uberlândia, v. 13, n. 2, 2020.

REIS, Roberto. Cânon. In: **Jobim**, José Luís (org). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RÖHRIG, Maiquel. O cânone literário e sua relação com a educação na contemporaneidade. **Revista Educação e Formação**, Fortaleza, v.1, n.2, p. 121-134, maio/ago, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

TOFALINI, Luzia A. Berloff A primazia do silêncio: Jerusalém de Gonçalo M. Tavares. In: **Fólio – Revista de Letras**. Volume 10, número 1. Jan./jun. Vitória da Conquista, 2018. p. 159-175.

VIDAL, Luiz. **Ideias de Nietzsche**. Guarulhos/Porto Seguro: Cad. Nietzsche, v. 37, n.3, outubro/dezembro, 2016.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Tordesilhas, 2014.