



Estudos de Literatura Brasileira
Contemporânea

ISSN: 1518-0158

revistaestudos@gmail.com

Universidade de Brasília
Brasil

Chiarelli, Stefania

De labirintos, corações e bibliotecas: encenações da leitura na ficção de Adriana
Lunardi

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 48, mayo-agosto, 2016, pp. 87-
100

Universidade de Brasília
Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323146385005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

De labirintos, corações e bibliotecas: encenações da leitura na ficção de Adriana Lunardi

Stefania Chiarelli¹

Italo Calvino foi um leitor apaixonado e importante propagador do prazer da leitura: não deixava de afirmar – em depoimentos, ensaios e na ficção – o desejo de que seus leitores se divertissem. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, entre outras obras, compartilha sua conhecida erudição e proporciona ao leitor uma visão própria da literatura, como na afirmativa de que cada vida “é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (Calvino, 1990, p. 138). Como Jorge Luis Borges, um de seus autores prediletos, o escritor italiano insiste na imagem da biblioteca como espaço conceitual para refletir sobre o estatuto do literário.



Figura 1 – Exposição *aMAZEme*. Foto: Peter Macdiarmid/Getty Images/Veja.²

¹ Doutora em estudos da literatura e professora de literatura brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil. E-mail: stefania.techima@uol.com.br

² Disponível em: <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/brasileiros-criam-labirinto-de-livros-em-londres-2012>.

A concepção de Calvino ganha conotações múltiplas ao se observar a instalação *aMAZEme*, criada por Marcos Saboya e Gualter Pupo.³ Nela, os artistas brasileiros recriam a impressão digital de Borges em um labirinto de 500 m² de livros, cujas paredes atingem 2,5 metros de altura. A relação entre a marca única do criador e as imagens comumente associadas à sua escrita – biblioteca e labirinto – materializa-se em caminhos pelos quais o espectador/leitor tem o deleite de se extraviar. Ali é possível transitar, manipular livros, reconfigurar lugares ou simplesmente observar. Corpo, livro, labirinto: cena de leitura compartilhada.

Borges, o grande modelo de criador que tematiza leituras, “um dos leitores mais convincentes que conhecemos” (Piglia, 2006, p. 19), surge como metáfora de leitura nesse gesto de se percorrer o corpo do artista. Do desenho formado pelas elevações da pele resulta a identificação do indivíduo Borges, metonimicamente designado pela cena do labirinto de livros. Deslocar-se em meio à impressão digital de um autor equivale a estabelecer um percurso pessoal de leitura: a digital é borgeana, mas quem estabelece o caminho é o leitor. Para muitos criadores, essa pode ser estratégia narrativa que sinaliza um modo de operar, relacionando as práticas de leitura e releitura. Reordenação de objetos, reorganização de estilos, infinitas recombinações: ações que interessam ao abordar a ficção de Adriana Lunardi.

Os contos de *Vésperas* (2002) têm como denominador comum situações em que leitores se inscrevem de algum modo na cena literária: passeiam, à sua maneira, por referências de leitura. Investigar tal relação possibilita uma reflexão acerca das figurações do leitor e das formas de inscrição no espaço literário. Nessa perspectiva, ativar um determinado repertório equivale a mover-se entre tradições e obsessões literárias, apontando conexões com a impressão digital deixada por cada autor na série literária. Partindo de episódios reais da vida de grandes criadoras, como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Zelda Fitzgerald, Dorothy Parker e Clarice Lispector, além de poetas como Ana Cristina César, Colette, Sylvia Plath e Júlia da Costa, Adriana Lunardi recria ficcionalmente os últimos momentos da vida dessas escritoras.

Quando veio a público, *Vésperas* chamou a atenção da crítica, que destacou o cuidadoso trabalho com a linguagem, além da precisa

³ O projeto foi concebido para exposição no Southbank Centre, Londres, entre julho e agosto de 2012.

arquitetura das narrativas, o domínio da técnica descritiva e o tema da morte. Além desses aspectos, ressalte-se, ainda, o entrecruzamento do ficcional e do biográfico a sustentar as narrativas. De acordo com Lunardi,

na Europa, especialmente, espera-se da literatura brasileira um folclore de mulatas e palmeiras ou a cantilena de mazelas sociais e políticas. Sempre que posso denuncio essa expectativa, questionando por que razão a grande arte, os livros que mudam o mundo, seriam prerrogativa dos países desenvolvidos, enquanto a nós, os periféricos, restaria o relato antropológico de nossa miséria (2007).

É possível explorar um pouco mais a afirmativa da autora, ao perceber sua rejeição à paisagem exótica, bem como a temas que facilitem a recepção da obra no exterior, por oferecer ao olhar estrangeiro generosos bocados de um conhecimento do que seria considerado pitoresco na cultura brasileira. *Vésperas* não apresenta retrato da violência ou clima de sensualidade brejeira. Lunardi evita o caminho da curiosidade antropológica e mergulha na literatura, sobretudo no que tange às mediações, para lidar com memórias criadas pela leitura.

A esse respeito, chama a atenção no livro o domínio com que a escritora vai tecendo uma história enquanto conta outra. Ao definir o caráter da forma da narrativa curta, Ricardo Piglia afirma que um conto sempre conta duas histórias (Piglia, 2004, p. 89). O crítico argentino afirma que a pergunta de como relatar uma história enquanto se conta outra sintetiza os problemas técnicos da narrativa curta, em que “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário” (Piglia, 2004, p. 90). O tema aparente dos contos de *Vésperas* é a morte, a finitude, a decrepitude. Suicídio, doença, tragédia. A história um, diria Piglia. O que subjaz, a história dois, seria a matéria da carpintaria literária, dos processos de criação, do ofício desses personagens.

“Victoria” é o relato de um homem de 60 anos que se desenrola a partir da leitura da notícia do suicídio de Sylvia Plath. Casado com uma outra Sylvia, a caminho do trabalho, reflete acerca da apatia em que foi se fechando ao longo da vida. A cena do suicídio da escritora americana não comparece em primeiro plano – ela surge cifrada, relato secreto costurado nos interstícios da trajetória desse narrador melancólico. O peso e a gravidade das palavras da poeta ouvidas um dia no rádio foram a única oportunidade em que tivera contato com a poesia – a voz – de Plath. Mobilizado pela notícia e perturbado pela estranha conexão

entre seus destinos, reflete: “talvez conte a ela sobre essa poeta e os versos que escreveu; fale do impacto misterioso que sua morte me causou. Nascerá talvez nosso primeiro assunto, nossa primeira cumplicidade em trinta anos” (Lunardi, 2002, p. 98). Por meio dessa abordagem transversal, vão surgindo os contos, sem a preocupação de apresentar pesquisa biográfica ostensiva, apesar de notória a preocupação da autora de revisitar fragmentos⁴ da vida de intelectuais cuja trajetória foi marcada pela tragicidade em seus momentos finais.

Em “Ginny”, o narrador afirma sobre Virginia Woolf: “Escrever fora o único jeito que ela havia encontrado para suportar a vida. É também a maneira de anunciar sua despedida” (Lunardi, 2002, p. 12). Ao criar essa tensão entre leitura e experiência – e entre escrita e salvação –, Lunardi incorpora trechos conhecidos da vida da autora inglesa e proporciona ao leitor a oportunidade de dialogar com a tradição, sem, entretanto, incorrer na reverência estéril a um passado canônico. A partir do mergulho no repertório de grandes nomes da literatura, Lunardi aproxima textos, salta entre nações e temporalidades e promove fecunda interlocução.

Tal caráter de relação hipertextual entre discursos convida a uma leitura relacional cujo sabor persiste tanto quanto se queira: trata-se de uma leitura *palimpsestosa*, expressão de Philippe Lejeune (apud Genette, 1982, p. 41) que alude à imagem do palimpsesto, em que um texto se superpõe a outro sem dissimulação, deixando entrever sua transparência e proximidade. O palimpsesto consiste em um pergaminho, cuja primeira escrita era rasurada para depositar-se uma segunda sobre as letras apagadas. Essa prática intertextual associada ao pergaminho/papel também remete à formulação de Antoine Compagnon, quando associa o procedimento da citação à paixão infantil pelo recorte, a seleção e a combinação: “Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel” (Compagnon, 2007, p. 11), sustenta. Tesoura, cola e papel instauram a ação da bricolagem, esse prazer nostálgico a que o crítico associa o gesto arcaico do recortar-colar.

Ao nomear esse mergulho na tradição e na prática da citação, não se toma aqui uma perspectiva hierárquica, mas, sim, a idéia de relação

⁴ Para análise dos limites entre ficção e biografia na obra da autora, conferir “Adriana Lunardi: assinatura, filiação e inscrição na cena literária”, artigo de Ana Cláudia Viegas.

próxima – quase promíscua – entre as narrativas. Relação palimpsestosa no tocante à mistura, o que nos remete à formulação barthesiana da escritura como instigadora da pulsão da curiosidade, de um erotismo vinculado à própria prática da escrita. Prazer que também se faz presente no movimento infantil e arcaico do recortar-colar.

Para esta reflexão, destaco a importância da proposta de Silviano Santiago, de atribuir valor crítico à diferença, pensando os contos de *Vésperas* a partir da noção de uma escritura *sobre* outra escritura, em que vão se estabelecendo novas estratégias, modos de operar a relação com o cânone. Sobre o tema, vale lembrar o ensaio “Eça, autor de Madame Bovary” (Santiago, 2000a), em que o crítico propõe a ideia de ir além do tradicional estudo de fonte/influência ao trabalhar em perspectiva comparada os romances *Madame Bovary* e *O primo Basílio*, enfatizando o enriquecimento suplementar que Eça de Queirós teria conferido ao romance flaubertiano. Trata-se, de acordo com Santiago, de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante, configurando, assim, sua transgressão, espécie de metalinguagem em que um texto comenta outro. Desse modo, recusa-se a noção empobrecedora de hierarquia e opera-se com a possibilidade do comentário e do diálogo, encarando a diferença em seu caráter produtivo, no sentido de transgredir os modelos europeus, acrescentando suplementos a essa tradição. Afinal, as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes, afirma no ensaio seminal “O entre-lugar do discurso latino-americano” (Santiago, 2000b, p. 22).

Nesse espaço de reescritura, instala-se o texto de Lunardi. Não à toa, cada uma das narrativas de *Vésperas* traz como título um nome próprio, um outro nome, modo de aludir a essa segunda natureza, ao caráter fictício das criadoras que passam ao estatuto de criaturas. Como Ginny, apelido de infância de Virginia Woolf; ou Victoria, para Sylvia Plath; ou, ainda, Flapper, para Zelda Fitzgerald. Modo também de designá-las de maneira íntima, muito próxima, seres de uma mesma família, a família de leituras, que vai se estabelecendo à medida que essa tradição vai sendo revisitada.

No conto que dialoga com a escrita da autora inglesa, Lunardi narra em terceira pessoa os últimos passos, e pensamentos, de Virginia Woolf – ou Ginny, já que se trata aqui da abordagem da escritora enquanto ser ficcional. O leitor acompanha o espaço familiar percorrido pela última

vez e, a partir desse passeio, são nomeadas as árvores, flores, caminhos à beira do rio Ouse.

Em um primeiro momento, aparecem os gestos e a decisão tomada, as últimas cartas endereçadas ao marido Leonard e à irmã Vanessa. O texto ressalta a pedra como elemento decisivo para o último ato em vida da escritora: seus rastros deixados à beira do rio, as passadas impressas no cascalho, os passos derradeiros, tudo é descrito de forma a impregnar o leitor com a sensação rascante e áspera da finitude, da decisão final do suicídio. As pegadas de Ginny se destinam ao mergulho final nas águas do rio:

Ela conhece as árvores e flores pelo nome; aprendeu a identificar, de acordo com a coloração dos terrenos elevados, o tipo de cereal que os agricultores cultivam e a época ideal para a colheita. Hoje, porém, só irá deter-se diante da pedra que vira na semana anterior à beira do Ouse, rio que marca a fronteira de Rodmell. É grande, a pedra; a maior que podia carregar (Lunardi, 2002, p. 13).

Vale notar a analogia estabelecida entre a solidez da pedra e a decisão final da escritora. Por outro lado, é no ventre que tal elemento se aninha, já que Ginny “carrega-a praticamente no colo, de longe parecendo uma mãe e seu recém-nascido em uma cerimônia pagã de batismo” (Lunardi, 2002, p. 17). A imagem é violenta: o ventre, associado ao feminino e à reprodução, surge como espaço que abriga a pedra, apontando para o impedimento de tudo o que significa a gestação de outra vida.

Em uma terceira etapa, rastros e passos ficam para trás, e constituem-se metáforas líquidas, em que a água se torna elemento onipresente no texto. A água sempre foi meio atrativo para Virginia Woolf. Presente em suas obras, o elemento foi primordial na construção do célebre *As ondas*, publicado em 1931 e obra fundamental para a compreensão da técnica do monólogo interior em toda a sua fluidez. No conto, a lama do rio comparece como poderoso significante, remetendo a outros sentidos que vão se completar: o sangue dos ferimentos, as lágrimas, a geografia das águas a se confundir com o corpo da escritora. Corpo que se deixa submergir após esforço desesperado, em que todas as etapas são vencidas com método e paciência.

Aqui não se trata de Ofélia deixando-se morrer junto à delicada coroa de flores. Lírios, margaridas e flores púrpuras são evocadas na tragédia shakespeariana, em um quadro cuja visão remete à noiva de

Hamlet, como sereia cujas vestes encharcadas são levadas para o fundo do rio. Ginny surge como a mulher a envolver a pedra, “despreocupada como um peixe”, rodeada por seixos e plantas que se misturam ao barro e a seus membros. Ofélia-sereia e Ginny-peixe: água, flores e pedras compõem o cenário do rio-túmulo. Duas imagens irmanadas sob as águas profundas, mulheres marcadas pelo delírio, escapando da loucura no mergulho para a morte.

No conto de Lunardi, o gesto final da escritora inglesa equivale à libertação, tanto do peso das vozes que a perseguiam insistentemente quanto do medo de não mais escrever. A pedra aninhada no ventre representa a falência, o ventre estéril, mas também a potência, possibilidade de barrar a tortura das vozes que a atormentam. De longe, a visão de uma mãe que carrega consigo um recém-nascido. Ao aproximar o leitor de seu drama, Ginny revela a carga real em seus braços: a pedra, ao mesmo tempo danação e salvação. Uma genealogia que não se prolonga, descendência que se extingue no momento do suicídio, já que Ginny não tem ou terá filhos. Aninhar uma pedra no ventre, fazer do espaço mais íntimo de uma mulher sua casa, significa também reivindicar o direito de instalar a estranheza em si, de sublinhar uma inquietude extrema, a do próprio pensamento. O conto trabalha com a ideia de que a linhagem interdita perpetua-se na figura dos leitores, estirpe que atualiza e ressignifica os sentidos dos textos deixados pela autora.

A imagem da pedra reaparece no conto “Clarice”. Da falta de diálogo entre uma filha adolescente e um pai ausente parte a narrativa. Recém-chegada ao Rio de Janeiro, Joana surpreende o pai quando indagada sobre os lugares que gostaria de conhecer. Nenhuma paisagem de cartão postal, praia ou ponto turístico, apenas o cemitério do Caju – local onde se encontra o túmulo de Clarice Lispector. Lá a jovem rende sua homenagem: “Tiro a pedra do bolso e deposito-a na superfície respingada de luz. Um ritual de que não conheço ao certo o sentido, mas que tomo de empréstimo para iniciar a tradição da minha linhagem” (Lunardi, 2002, p. 77).

Em “Ginny”, a pedra colocada no bolso do casaco compõe o ritual de batismo, cena iniciática do mergulho nas águas, que também propiciam o fim. Neste conto clariceano, a pedra é retirada cuidadosamente do bolso, o culto de Joana inaugura-se pela relação do objeto depositado em sinal de conexão, ligação surgida pelas palavras.

Sem prestar tributo piegas ou mimetizar o estilo da autora de *A hora da estrela*, Lunardi cria um relato em que a personagem-leitora se encontra em busca de filiações, à procura de uma linhagem. Assim, a leitura comparece como a arte de construir uma memória pessoal da adolescente, sugerindo vínculo com a escrita clariceana: “Nenhum laço de genealogia me atava a ela, mas a que família eu podia afirmar pertencer. [...] Se eu quisesse uma família, tinha que criá-la eu mesma. Fazer uma seleção particular de pessoas e inventar uma afinidade que nos unisse” (Lunardi, 2002, p. 76).

Esse espaço da interioridade aqui explorado remete à familiaridade que provém de outra ordem que não a biológica, já que Joana não se reconhece na ligação paterna, mas com os escritos clariceanos. Afinal, como afirma Compagnon (2007, p. 15), a citação “põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor”. Relações de parentesco se estabelecem *via literatura*, o leitor caminha entre textos, entre possíveis *phílias*. As pedras deixadas pelo caminho se revelam pistas a guiar a leitura – elas pontuam analogias, apontam dessemelhanças, marcam rastros. Batismos, cerimônias pagãs, cultos de filiação entre leituras e histórias.

É o que se pode perceber em “Ana C.”, conto em que se cruzam as trajetórias de um indivíduo à beira da morte – referências levam a pensar em Caio Fernando Abreu – e Ana Cristina César. Em clima onírico que oscila entre *Alice no país das maravilhas* e as paisagens lisérgicas da contracultura, o narrador mescla passagens de seus últimos momentos em um hospital e do encontro enigmático com a poeta carioca. A forte alusão a certa cena literária brasileira dos anos 1970/80 soma-se ao registro marcante de ambos os criadores, cuja escrita íntima e confessional pontuou sua produção.

De dentro da ambulância que o conduz ao hospital, o paciente evoca sua cartografia afetiva, misturando esquinas do Rio e de Paris, ruas de São Paulo e Nova York, curvas de Buenos Aires e Londres: “Por que rua estaremos passando agora? Se eu ao menos soubesse o itinerário, tentaria traçar meu último passeio pela cidade. As árvores, calçadas e letreiros de todas as cidades que amei”. E arremata: “Um mapa que ficará para sempre incompleto, deixando saudade das ruas que nunca passei. Aperte minha mão, querido poeta, me dê coragem e me dê humor” (Lunardi, 2002, p. 45).

Mãos dadas, humor e coragem, o leitor/paciente chama para a cena as palavras de Mário Quintana (1976), que consagrara em “O mapa” itinerários afetivos de uma Porto Alegre impregnada de lirismo: “Olho o mapa da cidade/Como quem examinasse/A anatomia de um corpo... (E nem que fosse meu corpo!)/Sinto uma dor esquisita/Das ruas de Porto Alegre/Onde jamais passarei...” Nos versos de Quintana, a materialidade do espaço amado, o mapa, o corpo, desperta uma melancolia prévia, antes mesmo da despedida deste que sempre foi um poeta declaradamente cidadão.⁵ Territórios frequentados pelo afeto e pelo verso do poeta gaúcho. À diferença de Quintana, o narrador de “Ana C.” não empreende uma mirada amorosa apenas a Porto Alegre, cidade do longo andar e do repouso, mas justapõe espaços de diversas cidades que fazem parte de sua história marcada por uma visão cosmopolita, de alguém que se sente à vontade em muitos lugares e transita entre estranhos estrangeiros.

Mas ele está só. E faz um chamado aos seus no passeio final. Mãos dadas, humor e coragem: nessa paródia de oração, evoca deuses de um altar profano, sinônimo de algum alento. Ao ser atendido pelos médicos, escuta o uivo de Allen Ginsberg e afirma: “Tento erguer-me da maca para pedir a ele que me acompanhe, que faça meu *kaadish*” (Lunardi, 2002, p. 43). Vale lembrar que a oração dos mortos na cultura judaica deve ser proferida por um membro da família, o enlutado. Ginsberg encarna esse alguém íntimo o bastante para entoar as palavras de despedida do narrador, que convoca outros poetas para com ele vivenciar o desconhecido e a morte. Até o último momento, este é um homem cujo coração bate na biblioteca, para lembrar a expressão utilizada por Silviano Santiago a respeito de nossos intelectuais modernistas.

Além de Quintana e Ginsberg, outra referência a circular no enredo é a narrativa de Lewis Carroll, que acompanha o doente em seu trajeto para o hospital. Em estado de semiconsciência, afetado pelo efeito dos remédios, enxerga um coelho a se esconder entre os corredores, e um gato que se aninha no colo de Ana Cristina César. Subvertendo as categorias do tempo e do espaço, juntos visitam a praia do Arpoador,

⁵ No texto “Mário e a cidade”, Antonio Hohlfeldt (2009) aponta que a poesia de Quintana se encontra fortemente marcada pelo elemento urbano, destacando Porto Alegre como cidade-síntese de suas reflexões.

movendo-se entre paisagens familiares. Afinal, afirma a escritora carioca, “o tempo não existe”.

Tempo e espaço são categorias subjetivas, entretanto o corpo surge como dado concreto. E como dói. São muitas as referências à doença, à pele murcha, carne furada por agulhas. De forma paralela, a boca ressecada, a língua que aprisiona o sujeito – “há tanta coisa a ser dita e eu aqui encarcerado em minha própria língua” – contrapõe-se ao (pretenso) beijo de despedida dado pelo enfermeiro no paciente, a evocar outros tempos de um corpo bronzeado, livre, saciado. O tempo se esgota, o corpo minguia, e o que segura o indivíduo é o que ele lê. Não é gratuito o pedido para que o poeta aperte sua mão, ao que se soma a cena com Ana Cristina, que o toma pelas mãos diante do mar agitado da praia carioca. O leitor de mãos dadas pode seguir seu caminho em boa companhia. Ainda Compagnon: “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita” (2009, p. 32).

Mais que sublinhar coincidências biográficas (Caio e Mário, gaúchos; Caio e Ana Cristina, companheiros de geração; Caio e Ginsberg, símbolos da contracultura), a autora cria nova maneira de ler vínculos entre eles. Remexe gavetas, reordena a biblioteca, justapõe leituras, amizades, afetos. Nesses pontos de intersecção entre duas histórias contadas, o leitor (re)conhece nomes célebres da literatura ocidental e também se surpreende com a sofisticação na construção de seres puramente ficcionais. Cada conto retoma o tema central do livro, dotado de uniformidade. O prazer da leitura existe ao lê-los em separado, pois em cada um palpita uma vida em particular, ou duas, ou três, revelando modos de sentir e expressar a condição humana. A despeito do assunto comum, cada narrativa encontra seu próprio tom, sustentando-se de modo autônomo – em certo sentido, trata-se de segmentos independentes. A operação final realizada pelo leitor ao repassar o todo agrega sentidos ao texto, uma vez que o redimensiona e evidencia o cuidado com a tessitura literária. Desse modo, a solidão e o desamparo de Virginia Woolf ao mergulhar no rio Ouse dialoga com a menina Joana e seu coração selvagem; assim como a melancólica Sylvia se contrapõe ao indivíduo que viaja entre paisagens urbanas, e assim sucessivamente. Todos os pequenos quadros têm vida própria, mas esses seres de papel se potencializam de forma intensa ao se justapor.

Em texto sobre Clarice Lispector, afirma Lunardi: “quando morre um poeta (um autor, um artista), a dor é tribal. O luto dos íntimos se abate também sobre uma comunidade maior que, em resposta, inscreve certos nomes na pedra” (Lunardi, 2009). Ao gravar certos nomes no papel palimpsestuoso, *Vésperas* presta culto – no sentido de cultivar, fazer lembrar, mas também na acepção de enterrar os mortos queridos – e homenageia grandes nomes da literatura ocidental.

Outra referência literária ancora *A vendedora de fósforos* (2011). O romance tematiza o processo de formação de um personagem-escritor, cujo marco reside na adolescência, em seus ritos de passagem, na solidão e no isolamento dessa etapa da vida. Ao se voltar para um passado de tensas relações familiares, uma das (duas irmãs) narradoras do romance de Lunardi assinala que a infância é a única coisa não provisória. Essa etapa tantas vezes idealizada surge – lembrando versos de Drummond – como copo de veneno.⁶

Ao receber no Rio de Janeiro um telefonema informando que sua irmã fora novamente hospitalizada por tentativa de suicídio, uma das narradoras viaja de volta ao Sul do país e acaba por se defrontar com dolorosas lembranças. Não é gratuito que o presente, para ela, equivale a uma biblioteca por arrumar. Como sinaliza em *Vésperas*, Lunardi se interessa em problematizar a literatura em seu caráter de repertório a ser acionado.

Nesse contexto, a fúria da palavra dá o tom: comparecem jogos verbais entre os membros do clã, assim como a escrita de cadernos e diários das meninas, a dedicação materna a serviços de caligrafia, a preferência paterna por decifrar palavras cruzadas. O ímpeto de nomear impõe-se a cada um deles. Trata-se de um chamado, clamor do sangue, como se todos fizessem parte de um sistema,⁷ de uma família de leitores.

Não somente os personagens se encontram dedicados a tal jogo, como a própria escrita se volta para o diálogo com a tradição literária. Lunardi convoca a história homônima de Andersen, transformada de diversas formas: ela tanto é a referência para o debate das irmãs sobre a possibilidade de alterar ou não o final das histórias, quanto personagem inspiradora de uma história em quadrinhos. Na versão do romance, a

⁶ Do poema “Edifício Esplendor”, publicado em *José*.

⁷ Originalmente defendido como dissertação de mestrado na UERJ, o título do trabalho era *O sistema dos anjos: memorabilia de uma família brasileira*.

vendedora de fósforos provoca um incêndio, ecoando o gesto de uma das irmãs, a transformar em labaredas seus cadernos de escritos, em que parafraseia outros textos. No romance, são duas as imagens recorrentes: a da parede escrita, suporte para a lista que uma das personagens elabora ao permanecer trancada em um quarto, e a do fósforo. Ao final, o relato que uma delas escreve é o equivalente a uma aposta na vida, modo de se refazer no gesto da escrita.

Na tentativa de escapar da hostilidade do mundo, as irmãs, a seu modo, refugiam-se na leitura, configurando o que Ricardo Piglia chama de leitor viciado, aquele que não consegue deixar de ler, pois, segundo o crítico argentino, a leitura para tais indivíduos não é apenas uma prática, mas uma forma de vida (2006, p. 21). Um livro pode ajudar a reconstruir o mundo que desmoronou, sustenta. Desse modo, enquanto as inevitáveis perdas da vida sucedem-se, as personagens ali encontram abrigo: na duplicidade entre o real e a fantasia, infância e juventude, família e mundo exterior.

Personagens-escritoras e cenas de leitura compõem a teia de referências que encenam o próprio fazer literário, remetendo à imagem da biblioteca como espaço conceitual para refletir sobre o ofício da escritura de que nos fala Italo Calvino. Os escritos de Lunardi – ainda que em momentos pontuais incorporem o diálogo com outras formas estéticas, como as artes plásticas, no conto “Sonhadora”, de *Vésperas*, e a fotografia, no romance *Corpo estranho* (2006) – centram na literatura sua principal referência. Em momento de grande questionamento em torno do lugar privilegiado que a modernidade a ela conferira, da dúvida sobre sua centralidade na contemporaneidade, vale pensar que a ficção da autora problematiza a literatura como lugar específico de onde se pode ver o mundo. Seja na narrativa breve ou no romance, Lunardi elege suas preferências e com elas dialoga, ao mesmo tempo que manipula criaturas que se movem entre mundos de papel, como na digital borgeana encenada na instalação aMAZEme. Recortar, colar, citar, misturar configuram gestos de reordenação e reapropriação. De um modo e de outro, o coração bate na biblioteca.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

BARTHES, Roland (1996). *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinzburg. São Paulo: Perspectiva.

CALVINO, Italo (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

COMPAGNON, Antoine (2007). *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.

HOHFELDT, Antonio (2009). Mário e a cidade. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 25, Mario Quintana.

LUNARDI, Adriana (2007). “Não acredito em governos que exilem artistas”. Entrevista a Deonísio da Silva. *Observatório da Imprensa*, São Paulo, n. 442, 17 jul. Disponível em: <<http://goo.gl/XEyf8Y>>. Acesso em: 5 jun. 2015.

LUNARDI, Adriana (s.d.). *O eterno direito ao grito*. Disponível em: <http://www.claricelispector.com.br/artigos_adrianaLunardi.aspx>. Acesso em: 2 jun. 2009.

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

PIGLIA, Ricardo (2004). Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.

PIGLIA, Ricardo (2006). *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras.

QUINTANA, Mário (1976). *Apontamentos de história natural*. Porto Alegre: Globo; IEL.

QUINTANA, Mário (2005). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

SANTIAGO, Silviano (2000a). Eça, autor de Madame Bovary. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

SANTIAGO, Silviano (2000b). O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

VIEGAS, Ana Cláudia (2013). Adriana Lunardi: assinatura, filiação e inscrição na cena literária. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Org.) *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, p 110-119.

Recebido em junho de 2015.

Aprovado em outubro de 2015.

resumo/abstract/resumen

De labirintos, corações e bibliotecas: encenações da leitura na ficção de Adriana Lunardi

Stefania Chiarelli

O artigo problematiza a encenação da leitura na ficção de Adriana Lunardi, notadamente no volume de contos *Vésperas* (2002) e no romance *A vendedora de fósforos* (2011). Ao estabelecer diálogos literários, a autora (re)cria linhagens e estabelece uma genealogia para sua própria ficção, que se interessa em acionar determinados repertórios no intuito de pensar o próprio fazer literário.

Palavras-chave: figurações da leitura, biblioteca, Adriana Lunardi.

Of labyrinths, hearts and libraries: portrayals reading in the fiction of Adriana Lunardi

Stefania Chiarelli

This article questions the portrayal of reading in Adriana Lunardi's fiction, especially in the short stories from the book *Vésperas* (2002) and in the novel *A vendedora de fósforos* (2011). By means of her literary dialogues, Lunardi (re)creates lineages and establishes a genealogy for her own fiction, aiming to activate certain themes with the intent of thinking about the act of writing itself.

Keywords: reading representations, library, Adriana Lunardi.

De laberintos, corazones y bibliotecas: representaciones de la lectura en la ficción de Adriana Lunardi

Stefania Chiarelli

El artículo problematiza la representación de la lectura en la ficción de Adriana Lunardi, especialmente en el volumen de cuentos *Vésperas* (2002) y en la novela *A vendedora de fósforos* (2011). Al establecer diálogos literarios, la autora (re)crea linajes y establece una genealogia para su propia ficción, que se interesa en accionar determinados repertorios con el objetivo de pensar el propio hacer literario.

Palabras clave: figuraciones de la lectura, biblioteca, Adriana Lunardi.