UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE- FURG

INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGL

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

CHÉNARA GONÇALVES DE ARAÚJO

O ESPAÇO BIOGRÁFICO EM *VÉSPERAS*, DE ADRIANA LUNARDI

Rio Grande/RS

2025

CHÉNARA GONÇALVES DE ARAÚJO

O Espaço Biográfico em *Vésperas*, de Adriana Lunardi

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientadora:Profª.Drª.Rubelise Cunha.

Rio Grande

2025

Ficha Catalográfica

A663e Araújo, Chénara Gonçalves de.
O espaço biográfico em *Vésperas*, de Adriana Lunardi / Chénara Gonçalves de Araújo. – 2025.
142 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2025.
Orientadora: Dra. Rubelise Cunha.

1. Adriana Lunard 2. Vésperas 3.Narrativas Epistolares 4. Espaço Biográfico I Cunha, Rubelise II. Título.

CDU 82

Catalogação na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 16/2025

No dia doze de dezembro de dois mil e vinte e cinco, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação no PPGL-FURG, da mestranda Chénara Gonçalves de Araújo, intitulada: **""Ana C." e "Sonhadora": O espaço biográfico em *Vésperas,* de Adriana Lunardi".** A sessão foi aberta às dez horas pela Profa. Dra. Rubelise da Cunha (FURG), orientadora da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG) e pela Profa. Dra. Magali Sperling Beck (UFSC). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que APROVA a mestranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

gov.br
Documento assinado digitalmente
RUBELISE DA CUNHA
Data: 12/12/2025 15:11:50-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Rubelise da Cunha (orientadora – FURG)

gov.br
Documento assinado digitalmente
ANTONIO CARLOS MOUSQUER
Data: 13/12/2025 19:27:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG)

GOV.BR
Documento assinado digitalmente
MAGALI SPERLING BECK
Data: 15/12/2025 07:51:39-0300
CPF: ***.375.590-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Profa. Dra. Magali Sperling Beck (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha imensa gratidão a Brandinha Ferreira e Nestor (In memoriam), que, embora não tenham tido acesso à educação formal, sempre me guiaram com sabedoria no caminho do saber. Agradeço pela presença constante de ambos, mesmo em espírito, que continua a me acompanhar em todas as etapas da minha vida e da minha jornada acadêmica. Ao meu companheiro, Irani Araújo, com quem compartilho minha vida há oito anos, meu profundo agradecimento. Sua presença, apoio e amor incondicional foram fundamentais para que eu tivesse forças para seguir em frente.

Agradeço especialmente a Lucilene e Sandra, figuras de grande importância ao longo deste percurso acadêmico. Vocês despertaram o melhor de mim e me ajudaram a me tornar a pessoa e profissional que sou hoje. A confiança e os ensinamentos de ambas transcendem a academia, deixando um impacto duradouro na minha vida.

Aos meus amigos e colegas de vida, especialmente Rejane Chagas e Josy Silva, agradeço por cada momento compartilhado. A trajetória que percorremos juntas reflete amizade, aprendizado e crescimento mútuo.

Expresso minha sincera gratidão à Eniana e Melissa, cujas motivações e torcidas foram essenciais para a conclusão deste trabalho. Suas contribuições foram inestimáveis, tanto no campo emocional quanto acadêmico.

Agradeço ao Sr. Jorge de Souza pela disponibilidade e generosidade em me apoiar sempre que precisei, especialmente nos momentos mais difíceis, quando as palavras pareciam faltar. Sua assistência foi crucial para o progresso da minha pesquisa.

Agradeço à colega Deise Bastos, que foi a primeira a reconhecer a riqueza dessa obra.

Um agradecimento especial às minhas orientadoras, Prof.ª Drª Rubelise Cunha e Prof.ª Fabiane Resende, pelo olhar atento e generoso com o qual acompanharam minha trajetória acadêmica. O compromisso e a dedicação de ambas foram fundamentais para o sucesso desta dissertação. Agradeço, principalmente, pela clareza da visão e pela confiança depositada em mim, especialmente nos momentos de incerteza.

Aos professores e professoras do Curso de Letras Português e da Pós-Graduação em Literatura da FURG, agradeço pela qualidade do ensino e pela formação acadêmica sólida e enriquecedora. A vivência nesse ambiente acadêmico me proporcionou aprendizado constante e novas perspectivas.

Finalmente, agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa durante este ano de mestrado. Esse apoio foi essencial para a realização deste trabalho e para a continuidade do meu desenvolvimento acadêmico.

Dedico essa dissertação a equipe medica que me ajudou a chegar até aqui, sobretudo o Dr. Danilo Barreto Filho e à Drª. Jaqueline Lopes, sem vocês não teria sido possível. E à minha estrela no céu, minha amiga e irmã de alma, Rafaela Monteiro Lima, obrigada por me permitir fazer parte de sua trajetória. Te amo para sempre

RESUMO

ARAUJO, Chénara Gonçalves. "Ana C." e "Sonhadora": O Espaço Biográfico em Vésperas, de Adriana Lunardi 2025. Orientadora: Prof.ª Drª Rubelise Cunha.

Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Departamento de Letras e Artes/ILA, Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Rio Grande, 2025.

A literatura contemporânea brasileira tem se destacado por práticas narrativas que problematizam as fronteiras entre realidade e ficção, especialmente no campo das narrativas biográficas, autoficcionais e epistolares. Nesse contexto, o livro *Vésperas*, de Adriana Lunardi, emerge como um objeto privilegiado para a análise das articulações entre memória, invenção e construção do sujeito literário. A obra utiliza o formato de cartas fictícias para estabelecer diálogos com escritoras fundamentais da tradição literária, como Ana Cristina César e Júlia da Costa, criando um espaço híbrido, no qual o eu narrativo se refaz na interlocução com o outro. Esta pesquisa tem como objetivo analisar como Lunardi, ao utilizar a narrativa epistolar, subverte as fronteiras entre biografia e ficção, criando um espaço biográfico inovador e um discurso literário plural. A dissertação fundamenta-se na teoria do espaço biográfico de Leonor Arfuch, que concebe a identidade como um processo dialógico; na noção de campo literário de Pierre Bourdieu, que situa a produção de Lunardi em meio às tensões de legitimidade e inovação; e no conceito de dialogismo de Bakhtin, útil para entender a polifonia do texto epistolar. Além disso, as reflexões de Lira Neto e Sérgio Vilas-Boas sobre a escrita biográfica contemporânea são mobilizadas para discutir os desafios e as potencialidades da fabulação no relato de si. Os métodos de pesquisa contrastiva, multicasos e contrativo (Macedo, 2018) orientam a análise crítica dos contos, permitindo comparações e sínteses teóricas. Assim, esta dissertação objetiva aprofundar a compreensão sobre os modos pelos quais Lunardi reinventa o espaço biográfico e a narrativa epistolar, propondo novos diálogos entre tradição e contemporaneidade, memória e invenção, autoria e alteridade, contribuindo para o debate sobre os rumos da literatura brasileira atual.

Palavras-chave: Adriana Lunardi; *Vésperas*; Narrativas Epistolares; Espaço Biográfico.

ABSTRACT

Contemporary Brazilian literature has stood out for its narrative practices that problematize the boundaries between reality and fiction, especially in the field of biographical, autofictional and epistolary narratives. In this context, the book *Vésperas*, by Adriana Lunardi, emerges as a privileged object for analyzing the links between memory, invention and the construction of the literary subject. The work uses the format of fictional letters to establish dialogues with key writers in the literary tradition, such as Ana Cristina Cesar and Júlia da Costa, creating a hybrid space in which the narrative self is rebuilt in its relationship with the other. The central problem of this research is to investigate how Lunardi, by using epistolary narrative, subverts the boundaries between biography and fiction, constructing an innovative biographical space and a plural literary discourse.

The theoretical background for this study is Leonor Arfuch's theory of biographical space, which conceives of identity as a dialogical process; on Pierre Bourdieu's notion of the literary field, which situates Lunardi's production amid the tensions of legitimacy and innovation; and on Bakhtin's concept of dialogism, which is useful for understanding the polyphony of the epistolary text. In addition, the reflections of Lira Neto and Sergio Vilas-Boas on contemporary biographical writing are mobilized to discuss the challenges and potential of fabrication in self-reporting. The contrastive, multi-case and contractive research methods (Macedo, 2018) guide the critical analysis of the short stories, allowing for comparisons and theoretical syntheses. Thus, this thesis aims to deepen the understanding of the ways in which Lunardi reinvents the biographical space and the epistolary narrative, proposing new dialogues between tradition and contemporaneity, memory and invention, authorship and alterity, contributing to the debate regarding inovation in Brazilian literature.

Keywords: Adriana Lunardi; *Vésperas*; Epistolary Narratives; Biographical Space;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: O ESPAÇO BIOGRÁFICO 16

1.1 O conceito de biografia e autobiografia na literatura 16

1.1.1 A evolução dos estudos sobre as escritas de si 16

1.1.2 O pacto autobiográfico de Philippe Lejeune 18

1.2 O espaço biográfico segundo Leonor Arfuch 19

1.2.1 Categorias analíticas do espaço biográfico 21

1.2.1.1 Estrutura narrativa 22

1.2.1.2 Identidade e subjetividade 22

1.2.1.3 Contexto social e cultural 23

1.2.1.4 Memória e narrativas históricas 23

1.2.1.5 Gênero e dinâmicas de poder 23

1.2.2 Relações entre o público e o privado 24

1.2.3 Valor biográfico e processos de subjetivação 25

1.3 O dialogismo de Bakhtin e a polifonia textual 26

1.4 O campo literário de Pierre Bourdieu 27

1.5 A escrita biográfica contemporânea 29

CAPÍTULO 2 – O CONTO CONTEMPORÂNEO E A TRADIÇÃO EPISTOLAR 32

2.1 Evolução histórica do conto 32

2.1.1 Do conto clássico ao pós-moderno 32

2.1.2 Contribuições teóricas de Poe, Tchekhov e Hemingway 33

2.1.3 O conto no contexto brasileiro contemporâneo 35

2.2 A tradição da literatura epistolar no Brasil 37

CAPÍTULO 3 – ADRIANA LUNARDI E A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO BIOGRÁFICO 40

3.1 Adriana Lunardi: trajetória literária e contexto de produção 40

3.1.1 Principais obras e recepção crítica 41

3.1.2 *Vésperas* no contexto da produção de Lunardi 44

3.2 A construção do espaço biográfico na obra de Lunardi 46

3.2.1 Cartas e entrevistas como elementos constitutivos 49

3.2.2 Relações entre realidade e ficção 52

3.2.3 Representação da experiência feminina na literatura 54

3.3 A prática de resgate e celebração de escritoras 57

3.3.1 Diálogos intertextuais em *Vésperas* 60

3.3.2 Alteridade e construção identitária 63

CAPÍTULO 4 – O ESPAÇO BIOGRÁFICO EM "ANA C." E "SONHADORA" 67

4.1 "Ana C.": contextualização biográfica e literária de Ana Cristina César 67

4.1.1 Influências e diálogos com a obra de Lunardi 70

4.1.2 O espaço biográfico em Ana Cristina César 72

4.2 "Ana C.", de Adriana Lunardi 75

4.2.1 Manifestações das categorias analíticas 80

4.2.2 Interseções entre biografia e ficção 83

4.3 "Sonhadora": contextualização biográfica e literária de Júlia da Costa 85

4.3.1 Exploração das dinâmicas familiares e relações de amizade 88

4.3.2 Elementos autobiográficos e sua transfiguração ficcional 91

4.4 "Sonhadora": a identidade como refúgio e criação 94

4.4.1 Manifestações das categorias analíticas 96

4.4.2 A construção da identidade feminina 100

CONSIDERAÇÕES FINAIS 104

REFERÊNCIAS 107

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea brasileira tem se caracterizado por um profundo questionamento das fronteiras entre os gêneros literários tradicionais, especialmente no que tange às relações entre realidade e ficção. Dentro desse panorama, as narrativas biográficas, autoficcionais e epistolares ganham destaque ao problematizarem não apenas a representação do eu, mas também a construção da identidade como um processo dialógico, que se estabelece na relação com o outro. É nesse contexto que a obra de Adriana Lunardi emerge como um campo fértil para investigações sobre as articulações entre memória, invenção e construção do sujeito literário.

Adriana Lunardi, nascida em Xaxim, Santa Catarina, em 1964, destaca-se como uma renomada escritora e roteirista brasileira. Ao longo de sua trajetória, residiu em Porto Alegre, São Paulo e, atualmente, vive no Rio de Janeiro. Sua carreira literária começou na década de 1990, com a publicação de *As Meninas da Torre Helsinque* pela editora Mercado Aberto/PMPA. Este período foi marcado por uma efervescência cultural no Brasil, onde novas vozes literárias emergiram, e Lunardi se destacou ao trazer uma perspectiva única sobre a experiência feminina na literatura.

Em 2002, a autora lançou *Vésperas*, pela editora Rocco, uma notável coleção de contos que imagina os últimos dias de vida de renomadas escritoras, como Virginia Woolf, Clarice Lispector, Dorothy Parker e Katherine Mansfield. Essa obra não apenas homenageia essas autoras, mas também estabelece um diálogo com suas lutas e conquistas, refletindo sobre a condição feminina e a busca por identidade. O livro foi reconhecido internacionalmente, com publicações na França, Argentina, Portugal e na Croácia, consolidando a posição de Lunardi no cenário literário contemporâneo.

A presente dissertação investiga a interseção entre realidade e ficção na obra Vésperas, de Adriana Lunardi, focalizando especificamente os contos “Ana C.” e “Sonhadora”. Nosso interesse recai sobre o modo como a autora utiliza a narrativa epistolar para estabelecer um diálogo com escritoras fundamentais da tradição literária, criando um espaço híbrido em que o eu narrativo se refaz na interlocução com o outro. Importa esclarecer que, nesses contos, a epistolaridade não se manifesta por meio de cartas explicitamente marcadas como tal, mas por um gesto de endereçamento e de interlocução que aproxima a narrativa da forma epistolar. O objetivo central desta pesquisa consiste, portanto, em investigar de que modo Lunardi, ao valer-

se dessa modalidade epistolar, subverte os limites entre biografia e ficção, construindo um espaço biográfico inovador e um discurso literário plural. Tradicionalmente, entende-se por narrativa epistolar aquela estruturada a partir de cartas, bilhetes ou outros documentos escritos, em que o texto se apresenta como mensagem enviada de um sujeito a um destinatário específico. No caso dos contos “Ana C.” e “Sonhadora”, contudo, não há cartas explicitamente configuradas como gênero, o que poderia indicar, numa leitura mais restrita, a ausência da forma epistolar. Nesta dissertação, entretanto, adota-se o conceito de epistolaridade em sentido ampliado, compreendendo-o como um gesto de endereçamento e de interlocução que organiza a voz narrativa em direção a um “tu” — real ou imaginário, biográfico ou ficcional. Sob essa perspectiva, os contos de Lunardi constituem um espaço epistolar na medida em que se constroem como resposta, homenagem ou diálogo com outras escritoras, aproximando-se da forma da carta pelo movimento de dirigir-se ao outro, ainda que sem o aparato formal típico do gênero.

Para fundamentar nossa análise, recorremos principalmente à teoria do espaço biográfico de Leonor Arfuch (2010), que compreende a identidade não como algo fixo, mas como um processo dinâmico e em constante transformação, construído em um campo discursivo amplo e heterogêneo. Arfuch nos convida a pensar a dimensão biográfica para além dos gêneros tradicionais (como biografia ou autobiografia), focando nas diversas formas pelas quais a vida é narrada e a subjetividade é configurada na contemporaneidade. Quando examinada à luz dessas reflexões, a obra de Lunardi revela-se como um espaço multifacetado e dinâmico, onde a dimensão biográfica se manifesta através de um intrincado jogo entre o real e o ficcional, o eu e o outro, o documento e a invenção. É nesse contexto que a modalidade epistolar ganha relevância. A epístola, enquanto forma literária — e aqui entendida em seu sentido ampliado de gesto de endereçamento e interlocução —, pode ser vista como uma ferramenta de resistência à narrativa linear e à identidade fixa, devido à sua natureza fragmentada e aberta. Ao contrário de uma narrativa tradicional, que segue uma estrutura linear com começo, meio e fim bem definidos, a epístola oferece uma liberdade de tempo e espaço, permitindo que a narrativa seja construída de maneira mais fluida e dinâmica, ecoando a própria fluidez da identidade.

No caso de Adriana Lunardi, a epístola cria um espaço híbrido, onde as fronteiras entre o pessoal e o literário se dissolvem, permitindo que a identidade do escritor ou da personagem se mantenha fluida, sem ser reduzida a uma versão única ou fixa de si mesma. Através da utilização de cartas fictícias, a autora estabelece um diálogo não apenas com as escritoras

homenageadas, mas também com a tradição literária feminina como um todo, criando um espaço de memória coletiva, onde as experiências individuais se inserem em uma narrativa mais ampla sobre a condição da mulher escritora.

Além da teoria de Arfuch, nossa análise também se apoia na noção de campo literário de Pierre Bourdieu (1996), que nos permite situar a produção de Lunardi em meio às tensões de legitimidade e inovação que caracterizam o sistema literário contemporâneo. O conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin (1997) também se mostra fundamental para compreender a polifonia presente nos textos epistolares de Lunardi, nos quais diferentes vozes se entrecruzam, criando um tecido narrativo complexo e multifacetado.

O interesse por este tema surgiu durante a disciplina Panorama do Conto, ministrada pela professora Fabiane Resende em 2021, quando tive contato com os contos "Clarice" e "Ana C.", da obra *Vésperas*. Essas leituras suscitaram questionamentos acerca da intersecção entre biografia e ficção, especialmente no que se refere a mulheres escritoras que exploram temas da condição humana, como solidão, depressão, doença e, em especial, a morte. Como observa Douglass (1989, p. 33), essa temática contém uma "estrutura transgressiva, dinâmica e inconclusiva", que apaga o ponto final e oferece ao leitor "uma tela branca de possibilidades", estimulando assim "a capacidade sagrada para a liberdade e para a criação".

Para esta investigação, selecionamos os contos “Ana C.” e “Sonhadora”, que se mostram representativos das complexas ligações entre a vida e a obra na escrita de Adriana Lunardi. Em “Ana C.”, Lunardi revisita a figura de Ana Cristina Cesar, poeta brasileira cuja obra é intensamente marcada por um discurso confessional, pela fragmentação e por uma constante tensão entre o biográfico e o ficcional. O conto de Lunardi não se limita a uma mera reconstrução biográfica, mas constrói um espaço de interlocução onde a voz narrativa se dirige a Ana Cristina Cesar, estabelecendo uma modalidade epistolar implícita que dialoga com a própria poética da homenageada, que já explorava a autoficção e a escrita em diálogo com a tradição. Essa abordagem permite a Lunardi aprofundar a reflexão sobre a identidade feminina e a busca por autoexpressão, temas centrais na obra de Ana C. Já em “Sonhadora”, a autora explora as dinâmicas familiares e as relações de amizade, revelando como essas conexões moldam a vida das personagens femininas representadas. Neste conto, a dimensão epistolar se manifesta no tom de confidência e no endereçamento a um “tu” que, embora não explícito como uma carta, configura um espaço íntimo de reflexão sobre as subjetividades femininas. Ambos os contos, portanto, transcendem a simples reconstrução biográfica, ao invés disso, configuram

um espaço biográfico inovador — na acepção de Arfuch — onde a ficção contamina a biografia, oferecendo uma reflexão profunda sobre a condição feminina, a experiência da escrita e a construção da identidade através do diálogo com o outro.

A escolha metodológica deste trabalho baseia-se na análise contrastiva, que nos permite estabelecer relações entre os contos selecionados e identificar padrões e divergências na forma como Lunardi constrói o espaço biográfico em sua obra. Para isso, estabelecemos três categorias analíticas principais: identidade, memória e alteridade. Através dessas categorias, buscamos compreender como a autora utiliza a narrativa epistolar para explorar as complexas relações entre o eu e o outro, entre o passado e o presente, e entre a realidade e a ficção.

A relevância deste estudo reside no fato de que, apesar do reconhecimento internacional de Adriana Lunardi, sua obra ainda é pouco explorada pela crítica acadêmica brasileira. Acreditamos que a análise do espaço biográfico em seus contos pode contribuir significativamente para a compreensão das transformações das narrativas contemporâneas, especialmente no que diz respeito à representação da subjetividade feminina e às novas formas de relacionar biografia e ficção.

Para alcançar nossos objetivos, esta dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos a fundamentação teórica sobre o espaço biográfico, discutindo os conceitos de biografia e autobiografia nos estudos literários e aprofundando a teoria de Leonor Arfuch. Também estabelecemos diálogos com outras teorias complementares, como o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, o dialogismo de Bakhtin e o campo literário de Bourdieu.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo do conto contemporâneo e da tradição epistolar. Traçamos a evolução histórica do conto, do clássico ao pós-moderno, destacando as contribuições de teóricos como Poe, Tchekhov e Hemingway. Em seguida, exploramos a tradição da literatura epistolar no Brasil, suas características e as rupturas promovidas por autores contemporâneos. Analisamos, ainda, como a epístola se configura como um espaço de polifonia e fragmentação na literatura contemporânea.

No terceiro capítulo, voltamos nossa atenção para Adriana Lunardi e a construção do espaço biográfico em sua obra, conforme a perspectiva de Leonor Arfuch. Iniciamos com a apresentação de sua trajetória literária e do contexto de produção de Vésperas, para então aprofundar a análise de como um conjunto diversificado de materiais paratextuais — incluindo

biografias e recortes de periódicos sobre Lunardi e as escritoras homenageadas, além de cartas (tanto da própria Lunardi quanto de ou sobre as autoras com as quais ela dialoga) e entrevistas concedidas pela autora — funciona como elemento constitutivo e revelador de seu espaço biográfico. Discutimos como esses documentos, ao lado de sua obra ficcional, permitem compreender a intrincada relação entre realidade e ficção na construção de sua subjetividade autoral. Em particular, examinamos como esses materiais oferecem pistas para a compreensão de sua poética e de sua relação com outras escritoras. Complementarmente, este capítulo discute as relações entre realidade e ficção na obra de Lunardi e a representação da experiência feminina na literatura contemporânea, mostrando como a autora, ao explorar esses limites, contribui para a reconfiguração do biográfico.

O quarto capítulo consiste na análise dos contos "Ana C." e "Sonhadora". Iniciamos com uma contextualização biográfica e literária de Ana Cristina César, explorando suas influências e diálogos com a obra de Lunardi. Em seguida, analisamos cada conto a partir das categorias estabelecidas, investigando como a epístola funciona como dispositivo narrativo e como se dão as interseções entre biografia e ficção. Exploramos também as dinâmicas familiares, as relações de amizade e a construção da identidade feminina representadas nos contos.

Nas considerações finais, sintetizamos os resultados de nossa análise, refletindo sobre como Adriana Lunardi reinventa o espaço biográfico e a narrativa epistolar, propondo novos diálogos entre tradição e contemporaneidade, memória e invenção, autoria e alteridade. Destacamos, ainda, as contribuições desta pesquisa para o debate sobre os rumos da literatura brasileira na atualidade e apontamos possibilidades para futuras investigações.

Esperamos, com este estudo, contribuir para a valorização e o aprofundamento crítico da obra de Adriana Lunardi, evidenciando sua importância no cenário literário contemporâneo e seu papel na renovação das formas narrativas que exploram as relações entre biografia e ficção, especialmente no que diz respeito à representação da experiência feminina na literatura brasileira.

CAPÍTULO 1 – **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: O ESPAÇO BIOGRÁFICO**

1.1. O conceito de biografia e autobiografia na literatura

A biografia e a autobiografia são formas narrativas que exploram a vida de indivíduos, mas diferem fundamentalmente em sua abordagem e perspectiva. A biografia é uma narrativa escrita por um autor sobre a vida de outra pessoa, enquanto a autobiografia é a narrativa que um autor escreve sobre sua própria vida. Essas definições, embora simples, abrem espaço para uma discussão mais profunda sobre como a identidade e a experiência são representadas na literatura.

Leonor Arfuch (2010) argumenta que a biografia não deve ser vista apenas como a mera transcrição de eventos da vida de um indivíduo, mas como um espaço dinâmico onde as experiências pessoais e as construções sociais se entrelaçam. Para Arfuch, "a construção biográfica é sempre uma reinterpretação da experiência, e não uma simples transcrição de eventos factuais" (ARFUCH, 2010, p. 42). Essa perspectiva é essencial para entender como Adriana Lunardi, por meio de suas narrativas epistolares, utiliza o espaço biográfico para explorar a complexidade da identidade literária em suas personagens.

Por outro lado, a autobiografia, conforme discutido por autores como Philippe Lejeune (2014), enfatiza a subjetividade do autor, permitindo uma exploração mais íntima e pessoal das experiências vividas. Lejeune define a autobiografia como "um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (Lejeune, 2014, p. 16). Essa definição destaca a natureza reflexiva da autobiografia, alinhando-se à proposta de Lunardi ao abordar experiências e influências literárias em sua obra.

1.1.1. Os Diferentes Percursos e Reconfigurações dos Estudos sobre as Escritas de Si

Os estudos sobre as escritas de si têm se desdobrado em diferentes percursos e reconfigurações ao longo do tempo, acompanhando as transformações nas concepções de sujeito e identidade. Tradicionalmente, a biografia e a autobiografia eram vistas como gêneros distintos, com fronteiras bem delimitadas. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, com o advento das teorias pós-estruturalistas e dos estudos culturais, essas fronteiras começaram a ser questionadas.No entanto, a partir da segunda metade do século XX, com o advento das teorias pós-estruturalistas e dos estudos culturais, essas fronteiras começaram a ser questionadas. Roland Barthes, em *A morte do autor* (1968), problematiza a noção de autoria, sugerindo que o texto se constitui como um espaço onde diferentes escrituras se encontram e dialogam, sem que nenhuma seja originária. Essa perspectiva teve um impacto significativo na compreensão das escritas biográficas, que passaram a ser vistas menos como representações fiéis de uma realidade prévia e mais como construções discursivas que participam da produção de sentidos sobre os sujeitos.

Michel Foucault, em *O que é um autor?* (1969), também contribui para essa discussão ao propor a noção de "função-autor", que desloca a ênfase da pessoa física do escritor para o modo como o nome do autor funciona dentro de determinados discursos. Para Foucault, o autor não é simplesmente quem produziu um texto, mas uma função discursiva que organiza e legitima certos tipos de discurso.

Essas perspectivas teóricas prepararam o terreno para abordagens mais complexas das escritas biográficas, que passaram a considerar as dimensões discursivas, sociais e culturais envolvidas na construção narrativa de vidas. Diana Klinger (2012, p. 34) observa que: "a partir dos anos 1970, uma nova concepção de autobiografia surge na crítica literária, baseada na ideia de que o eu não é um produto, mas um processo sempre inacabado, que se manifesta por meio de uma prática, de uma atividade, a escrita".

Essa nova concepção permitiu o surgimento de formas híbridas de escrita, que misturam elementos factuais e ficcionais, problematizando as fronteiras entre gêneros tradicionalmente separados. A autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky em 1977, é um exemplo dessa tendência, propondo um pacto ambíguo com o leitor, onde a identidade nominal entre autor, narrador e personagem coexiste com elementos assumidamente ficcionais.

No contexto latino-americano, essas transformações teóricas encontraram terreno fértil, especialmente em uma literatura marcada pela herança do realismo mágico e por uma relação complexa com a história. Como observa Sylvia Molloy (2003), as escritas autobiográficas na

América Latina frequentemente se caracterizam por uma tensão entre o desejo de afirmação individual e a necessidade de inscrição em uma narrativa coletiva. Essa tensão se reflete na própria forma dos textos, muitas vezes híbridos e fragmentários.

1.1.2. O Pacto Autobiográfico de Philippe Lejeune

A teoria do pacto autobiográfico, desenvolvida por Philippe Lejeune, representa uma tentativa de sistematizar o estudo da autobiografia como gênero literário específico. Em sua obra seminal, *O pacto autobiográfico* (1975), Lejeune define a autobiografia como "um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (Lejeune, 2014, p. 16).

Para Lejeune, o elemento distintivo da autobiografia é o que ele chama de "pacto autobiográfico", um contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, no qual se compromete a contar sua vida (ou uma parte, um aspecto da mesma) com sinceridade. Esse pacto se manifesta principalmente através da identidade nominal entre autor, narrador e personagem, geralmente indicada pelo uso da primeira pessoa e pela coincidência entre o nome do autor na capa e o nome do narrador-personagem no texto. Lejeune argumenta que:

> O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade [entre autor, narrador e personagem], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. […] As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. (LEJEUNE, 2014, p. 30-31)

Essa formulação teórica foi fundamental para estabelecer critérios de distinção entre a autobiografia e outros gêneros narrativos, especialmente o romance autobiográfico. Segundo Lejeune, enquanto a autobiografia se baseia em um pacto de verdade, o romance estabelece um pacto ficcional, mesmo quando apresenta elementos que podem ser relacionados à vida do autor.

No entanto, o próprio Lejeune reconheceu, em trabalhos posteriores, as limitações de sua teoria inicial. Em *O pacto autobiográfico (bis)* (1986) e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois* (2001), ele revisita suas proposições, reconhecendo que as fronteiras entre autobiografia e ficção são mais porosas do que sua formulação original sugeria:

> Lanço fórmulas brutais sobre a autobiografia e a ficção que, hoje, rejeito. Vou me reler: "a autobiografia é um caso particular do romance e não algo exterior a ele."

> Depois: "Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? É preciso confessar que, se ficarmos no plano da análise interna do texto, não existe nenhuma diferença." (Lejeune, 2014, p. 86)

Essa revisão teórica reflete uma compreensão mais nuançada das complexidades envolvidas nas escritas de si, especialmente em um contexto literário contemporâneo, no qual as experimentações formais e os hibridismos genéricos são cada vez mais frequentes.

Luiz Costa Lima (2007) oferece uma crítica pertinente à concepção de autobiografia como confissão de verdade, destacando a impossibilidade de coincidência total entre o eu que viveu e o eu que narra:

> Tomar a autobiografia como confissão da verdade – ou, caso não o seja, como uma fraude – significa considerá-la documento de uma vida, o qual, de sua parte, supõe que o eu que se narra se mantém em uma posição constantemente igual, i.e., que vê hoje o seu passado do mesmo modo que o via enquanto passava. […] A autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que o outro que atendia pelo nome de eu – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, viver sob a ilusão da unidade. (Lima, 2007, p. 498-499)

Essa crítica ressalta a dimensão inevitavelmente interpretativa de toda narrativa autobiográfica, sugerindo que a transformação da vida em texto implica necessariamente em processos de seleção, organização e atribuição de sentido que já constituem uma forma de ficcionalização.

Jovita Maria Gerheim Noronha (2014) sintetiza essa evolução teórica ao propor que diferentes formas de autoexpressão não devem ser vistas como forças opostas que se anulam, mas como elementos que "gravitam em um campo que é o imenso território das escritas de si" (Noronha, 2014, p. 18-19). Essa perspectiva mais abrangente e integradora encontra ressonância no conceito de espaço biográfico proposto por Leonor Arfuch.

1.2. O Espaço Biográfico Segundo Leonor Arfuch

O conceito de espaço biográfico, desenvolvido por Leonor Arfuch, amplia significativamente as reflexões sobre as escritas de si, oferecendo um quadro teórico mais abrangente para compreender as diversas formas contemporâneas de narrativas biográficas e autobiográficas. Arfuch se baseia na noção de "espaço autobiográfico" proposta por Philippe Lejeune, mas a redimensiona para abarcar a multiplicidade de formas narrativas que

caracterizam o cenário cultural atual. Arfuch parte da premissa de que o sujeito contemporâneo é descentralizado, pois a pós-modernidade resultou na perda das certezas e fundamentos que antes sustentavam a ideia de identidade. Assim, a autora argumenta que vivemos em uma era marcada pela pluralidade de vozes, identidades e sujeitos, exigindo novas ferramentas conceituais para analisar as narrativas de vida.

No cerne de sua proposta, Leonor Arfuch redefine os estudos biográficos ao deslocar o foco da veracidade dos fatos para a análise das dinâmicas discursivas que constituem a identidade. A autora propõe uma abordagem que transcende os limites da crítica literária tradicional, dialogando com a sociologia e a filosofia para forjar uma ferramenta analítica capaz de dar conta da complexidade do sujeito contemporâneo. A síntese de seu projeto teórico pode ser encontrada em sua própria delimitação do campo, onde afirma ser fundamental:

> Consideramos relevante, por outro lado, nessa sintonia inusual, incorporar na perspectiva teórica dos chamados 'enfoques biográficos' tanto a concepção bakhtiniana do dialogismo e da alteridade quanto uma teoria do sujeito que considere seu caráter não essencial, seu posicionamento contingente e móvel nas diversas tramas em que sua VOZ se torna significante."(Arfuch.2010.p.32)

Esta densa formulação funciona como a chave de leitura para toda a sua obra e, consequentemente, para a presente dissertação. Ao "desempacotar" esta citação, compreendemos que o espaço biográfico, para Arfuch, não é um mero repositório de histórias de vida, mas um campo de forças discursivas. A autora inicia destacando a "sintonia inusual" de sua proposta, sinalizando sua intenção de fundir campos teóricos que tradicionalmente operavam de forma isolada. Essa interdisciplinaridade justifica a abordagem desta dissertação, que compreende a obra de Adriana Lunardi não apenas como objeto literário, mas como um espaço cultural onde as complexas dinâmicas da identidade contemporânea são negociadas e encenadas.

O primeiro pilar desta arquitetura teórica é a "concepção bakhtiniana do dialogismo e da alteridade". Ao evocar Bakhtin, Arfuch estabelece que o "eu" nunca fala sozinho; a identidade é sempre relacional, construída na e através da interação com o outro (a alteridade). Nenhum enunciado é puro ou original, mas uma resposta a enunciados anteriores e uma antecipação de respostas futuras. Essa perspectiva dialógica revela-se fundamental para a análise de obras literárias que exploram a construção da subjetividade na interlocução com o outro, seja ele uma figura histórica, um interlocutor imaginário ou as vozes da tradição. Ela nos

permite compreender como a identidade se forja na alteridade, em um constante jogo de espelhos e ressonâncias.

A essa dimensão social e comunicativa, Arfuch acopla um segundo pilar, de base filosófica: uma "teoria do sujeito que considere seu caráter não essencial, seu posicionamento contingente e móvel". Com isso, a autora rompe com a busca por um "eu verdadeiro" ou uma essência biográfica. Influenciada pelo pensamento pós-estruturalista, ela entende o sujeito como uma construção instável, cuja identidade depende do contexto ("contingente") e se transforma ao longo do tempo e das situações ("móvel"). Esta perspectiva teórica é crucial para analisar personagens literárias cujas identidades se revelam fluidas e em constante negociação, distanciando-se de concepções fixas e essenciais do eu. Ela nos permite investigar como os sujeitos se posicionam e se redefinem em resposta a seus contextos e experiências.

Finalmente, a ponte que une esses dois pilares — o sujeito social de Bakhtin e o sujeito descentrado do pós-estruturalismo — é a própria narrativa. A identidade, para Arfuch, se materializa e ganha sentido "nas diversas tramas em que sua VOZ se torna significante". As "tramas" são os discursos, os relatos e as histórias onde a subjetividade é performada, e a "VOZ" é a própria expressão dessa subjetividade em um lugar de enunciação. Este é o ponto que legitima a análise literária como via de acesso privilegiada ao espaço biográfico. Os contos de Adriana Lunardi são, precisamente, as "tramas" onde as "VOZES" de suas personagens "se tornam significantes". A literatura, portanto, não é um espelho da identidade; é o próprio palco onde ela é construida.

Ao adotar este referencial, esta dissertação estabelece que sua análise dos contos de Lunardi não buscará uma "verdade biográfica", mas investigará como a literatura funciona como um laboratório para a construção de identidades fluidas, dialógicas e narrativas, em plena sintonia com os dilemas da subjetividade contemporânea.

1.2.1. Categorias Analíticas do Espaço Biográfico

No conceito de Leonor Arfuch, o espaço biográfico é constituído por categorias analíticas que ajudam a compreender a complexidade das narrativas contemporâneas. As principais categorias são: estruturas narrativas, identidade e subjetividade, contexto social e cultural, memória e narrativas históricas, e gênero e dinâmicas de poder. Essas categorias, em conjunto, fornecem uma lente poderosa para analisar como as narrativas biográficas refletem

as experiências de vida dos indivíduos e como essas experiências são construídas, reconfiguradas e reinterpretadas ao longo do tempo.

1.2.1.1 Estrutura Narrativa

A estrutura narrativa, segundo Arfuch, se refere à forma como o texto é construído, especialmente em biografias, levando em consideração o uso do tempo e do espaço. A autora argumenta que a narrativa não é apenas uma simples repetição dos eventos, mas uma reinterpretação contínua e dinâmica dos acontecimentos. Ela explica: ″A multiplicidade das formas que integram o espaço biográfico oferece um traço comum: elas contam, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida" (Arfuch, 2010, p. 111). Essa reflexão sobre o uso do tempo e espaço nas narrativas biográficas é fundamental para compreender a maneira como o passado é moldado pelas interpretações contemporâneas.

Nas narrativas biográficas, o tempo pode ser apresentado de maneira sequencial ou não linear, e é através dessa construção que o passado se reconfigura pelo presente da narração. Os contos, ao explorarem diferentes formas de construção narrativa, ajudam a refletir sobre como os personagens lidam com o tempo e a memória, revelando as transformações pelas quais passam.

1.2.1.2 Identidade e Subjetividade

A identidade e a subjetividade são categorias essenciais dentro do espaço biográfico. Arfuch propõe que a identidade não é algo fixo, mas sim um processo contínuo de construção, no qual o sujeito se constitui à medida que organiza sua experiência na forma de uma narrativa. Esse processo ocorre na interação com o outro e nas narrativas culturais que o sujeito encontra. Ela afirma: "A percepção do caráter configurativo das narrativas, especialmente as autobiográficas e vivenciais, se articula, quase implicitamente, com o caráter narrativo da experiência. [...] Duplo movimento que acompanha o trabalho – o intervalo – da identidade narrativa" (Arfuch, 2010, p. 118).

A teoria de Paul Ricoeur é essencial para Arfuch ao descrever a identidade como um movimento contínuo, em que a construção da identidade narrativa nunca é definitiva. A subjetividade, portanto, é moldada pelas narrativas que os indivíduos constroem sobre si mesmos, um processo que permanece aberto à reformulação. Nos contos em análise, essa construção da identidade e da subjetividade pode ser observada nos momentos de transição dos

personagens, em que a identidade deles se torna mais clara ou se reinventa conforme novas experiências surgem.

1.2.1.3 Contexto Social e Cultural

O contexto social e cultural, conforme Arfuch, desempenha um papel central na narrativa biográfica. A autora argumenta que não podemos compreender uma narrativa biográfica sem considerar os contextos culturais, históricos e sociais que influenciam o sujeito. Ela escreve: "A narrativa biográfica é sempre o resultado de um encontro entre as experiências pessoais do sujeito e as estruturas culturais que o atravessam" (Arfuch, 2010, p. 112).

As narrativas pessoais do sujeito, portanto, não são apenas produtos de sua experiência interna, mas são profundamente moldadas pelas transformações sociais e culturais ao seu redor. Essa interseção entre a história pessoal e os processos sociais maiores, como movimentos sociais e sistemas de valores, é crucial para entender como a identidade do sujeito se forma e como ele constrói suas histórias. Nos contos, as influências externas, como o contexto cultural e as questões sociais, podem ser observadas em como os personagens lidam com o mundo e com as expectativas da sociedade.

1.2.1.4 Memória e Narrativas Históricas

Arfuch também destaca a importância da memória e das narrativas históricas na construção da biografia. Para a autora, a memória não é algo fixo, mas está em constante processo de reconstrução. O passado não pode ser recuperado em sua forma original; ele é sempre filtrado pelo presente e reconfigurado por novas interpretações. Ela afirma: "O passado nunca é recuperado em sua totalidade; ele é constantemente reconfigurado pela experiência e pelas narrativas que sobre ele são construídas" (Arfuch, 2010, p. 119).

Essa ideia mostra como a memória é dinâmica, não sendo uma simples recordação dos acontecimentos, mas um processo contínuo de reinterpretação. O presente tem um papel fundamental na maneira como o passado é reconfigurado e narrado. Nos contos, a reconstrução do passado pelos personagens pode ser vista nas formas como eles lidam com suas memórias e como essas memórias influenciam suas ações e decisões.

1.2.1.5 Gênero e Dinâmicas de Poder

Por fim, Arfuch discute como as dinâmicas de gênero e poder influenciam a construção das narrativas biográficas. A autora argumenta que as relações de gênero e poder não apenas moldam as histórias de vida dos indivíduos, mas também afetam profundamente a forma como essas histórias são contadas. Ela observa: "As narrativas de si não são apenas pessoais, mas são moldadas e condicionadas pelas relações de poder e pelas dinâmicas de gênero que atravessam a sociedade" (Arfuch, 2010, p. 120).

Essas dinâmicas sociais e culturais influenciam como os indivíduos experimentam o mundo e como suas experiências são narradas. As questões de gênero, classe e poder, muitas vezes, permeiam as histórias dos personagens, moldando suas experiências e as formas de narrá-las. Nos contos analisados, é possível perceber como as dinâmicas de poder e as questões de gênero influenciam as escolhas dos personagens e sua relação com os outros.

1.2.2. Relações entre o Público e o Privado

Uma das principais contribuições da teoria do espaço biográfico de Arfuch é sua análise das transformações nas relações entre o público e o privado na cultura contemporânea. A autora observa que, desde a publicação das Confissões de Jean-Jacques Rousseau no século XVIII, a autobiografia tem desempenhado um papel importante na redefinição das fronteiras entre esses dois domínios.

Rousseau, ao narrar não apenas os eventos públicos de sua vida, mas também seus pensamentos e sentimentos mais íntimos, contribuiu para uma nova compreensão da separação entre público e privado. Arfuch destaca que essa contribuição foi fundamental, pois ao contar a história de sua vida, Rousseau não só dá voz à sua experiência individual, mas também revela segredos pessoais que ajudam a dissolver a rígida separação entre esses domínios.

No cenário contemporâneo, Arfuch nota uma intensificação desse processo, com a crescente visibilidade do privado no espaço público. Essa transformação não se limita às formas literárias tradicionais, mas se estende a vários gêneros midiáticos que expõem a intimidade como espetáculo. A pesquisadora afirma que:

> Diante desse cenário de crescente hibridização entre os dois conceitos, torna-se possível verificar como o privado se relaciona com os numerosos processos de subjetivação que ocorrem atualmente. Cada vez mais, o eu aparece em narrativas que se manifestam de diversas formas. (Arfuch, 2010, p. 98)

Essa proliferação de narrativas vivenciais e seu impacto na reconfiguração da subjetividade contemporânea garantem o valor biográfico do espaço assim constituído. O aumento no número de narrativas do eu caracteriza a sociedade atual, marcada pela exposição do privado e pela espetacularização da intimidade.

Para Arfuch, o espaço biográfico serve para traçar a linha entre o público e o privado, além de articular o individual e o social. Ao refletirmos sobre o sujeito contemporâneo, é essencial compreender que o privado está se tornando cada vez mais público, e que essa transformação tem profundas implicações para a forma como concebemos e narramos a identidade.

1.2.3. Valor Biográfico e Processos de Subjetivação

O conceito de valor biográfico, que Arfuch desenvolve a partir de Mikhail Bakhtin, é central para sua teoria do espaço biográfico. Para Bakhtin, o valor biográfico não é apenas uma categoria que organiza a narrativa de uma vida particular, mas também um princípio que permite dar forma e sentido à vida em geral. Arfuch destaca que é a partir do valor biográfico que podemos refletir sobre os processos de subjetivação contemporâneos. Nesses processos, há uma ênfase nos momentos midiáticos, pois, na contemporaneidade, a vida dos indivíduos está cada vez mais relacionada a uma exposição constante. Dessa forma, o olhar se torna uma fonte de julgamento tanto para quem observa quanto para quem é observado, sendo relevante considerar como as personagens se mostram e são reveladas a partir da imagem construída pelo olhar.

Para Arfuch, é necessário refletir sobre a concepção do sujeito contemporâneo, pois ele é alguém não essencial que está tentando constituir sua identidade – uma identidade marcada pelas experiências cotidianas intimamente relacionadas aos gêneros midiáticos. Assim, os relatos de si ocupam uma posição de destaque, visto que, como menciona Arfuch, a vivência possui um lugar privilegiado que repercute na definição do espaço biográfico, que não ignora a busca de identidade e identificação, cada vez mais indispensável, em virtude da dissolução dos limites entre público e privado.

A autora argumenta que o valor biográfico emerge justamente da interação entre diferentes temporalidades e subjetividades. Esse valor não reside na fidedignidade histórica dos relatos, mas na sua capacidade de articular experiências individuais com narrativas coletivas, permitindo novas formas de compreensão da condição humana. Assim, o espaço biográfico se constitui como um campo de experimentação narrativa onde as fronteiras entre gêneros e categorias literárias se tornam porosas, abrindo possibilidades para novas formas de representação da experiência. Nesse contexto, as narrativas biográficas e autobiográficas não são meros reflexos de identidades preexistentes, mas participam ativamente dos processos de subjetivação, contribuindo para a constante reconfiguração das identidades individuais e coletivas.

1.3. O Dialogismo de Bakhtin e a Polifonia Textual

O conceito de dialogismo, formulado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, constitui uma contribuição fundamental para a análise das narrativas biográficas contemporâneas, especialmente aquelas que, como os contos de Adriana Lunardi, estabelecem diálogos explícitos com outras vozes literárias. Para Bakhtin, todo discurso é inerentemente dialógico, uma vez que se constitui em resposta a discursos anteriores e em antecipação a discursos futuros. No ensaio "O discurso no romance" (1934-1935), Bakhtin argumenta que:

> O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do "já dito", o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. (Bakhtin, 1998, p. 89)

Essa concepção dialógica da linguagem tem implicações profundas para o entendimento das narrativas biográficas e epistolares, pois sugere que nenhum sujeito fala a partir de uma posição isolada ou autossuficiente. Pelo contrário, toda enunciação é socialmente situada e responde a uma rede de enunciações anteriores, ao mesmo tempo em que antecipa as respostas que provocará. No contexto específico da obra de Lunardi, o dialogismo bakhtiniano permite compreender como a autora estabelece um diálogo com a tradição literária feminina. Quando Lunardi escreve cartas fictícias para figuras como Ana Cristina César, não está apenas representando uma troca epistolar, mas inserindo-se em uma cadeia dialógica que conecta diferentes gerações de escritoras. Suas narrativas respondem não apenas às obras dessas autoras, mas também às diversas interpretações e apropriações que essas obras receberam ao longo do tempo.

Intimamente relacionado ao dialogismo, o conceito de polifonia refere-se à presença de múltiplas vozes independentes e não subordinadas dentro de um texto. Desenvolvido por Bakhtin a partir de sua análise dos romances de Dostoievski, esse conceito descreve textos em que várias vozes ou consciências coexistem sem que nenhuma seja subordinada à voz autoral. Como explica Bakhtin:

> A polifonia é a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, a autêntica polifonia de vozes plenivalentes […]. A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. (Bakhtin, 2013, p. 4-5)

Nos contos de Lunardi, especialmente naqueles com formato epistolar, a polifonia se manifesta na maneira como a autora permite que suas personagens falem com suas próprias vozes, sem que estas sejam simples extensões de uma consciência autoral unificada. Em "Ana C.", por exemplo, a voz da poeta brasileira não é simplesmente representada como um objeto do discurso da narradora, mas emerge como uma consciência independente que dialoga em condições de igualdade. Essa abordagem polifônica tem uma dimensão ética significativa, pois respeita a alteridade das figuras literárias com as quais Lunardi dialoga. Em vez de reduzi-las a símbolos ou instrumentos para a expressão de suas próprias ideias, a autora cria um espaço onde diferentes vozes podem coexistir e se relacionar dialogicamente.

Beth Brait (2005) destaca que o dialogismo bakhtiniano implica não apenas na presença de múltiplas vozes, mas também no modo como essas vozes se relacionam entre si:

> O dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. (Brait, 2005, p. 94-95)

Essa natureza interdiscursiva da linguagem é particularmente evidente nas narrativas epistolares de Lunardi, onde o diálogo entre a autora contemporânea e as escritoras do passado revela tensões e assimetrias que caracterizam o campo literário. Através desse diálogo, Lunardi não apenas homenageia suas predecessoras, mas também questiona e reinterpreta seus legados, inserindo-se em uma tradição literária feminina que está em constante reconstrução.

A teoria dialógica de Bakhtin oferece, portanto, um aparato conceitual valioso para analisar como Lunardi utiliza a narrativa epistolar para estabelecer relações complexas com a tradição literária. O formato da carta, por sua própria natureza, é dialógico, pois pressupõe um interlocutor e se insere em uma cadeia de trocas comunicativas. Ao ficcionalizar esse formato, Lunardi cria um espaço textual onde diferentes vozes, tempos e subjetividades podem se encontrar, produzindo novos significados através de suas interações.

1.4. O Campo Literário de Pierre Bourdieu

A teoria do campo literário, desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, oferece um quadro analítico complementar para compreender as dinâmicas sociais e institucionais que moldam a produção literária contemporânea. Bourdieu define o campo literário como um espaço social relativamente autônomo, com suas próprias regras, instituições

e formas de capital simbólico, onde os agentes competem por posições de prestígio e reconhecimento.

Em sua obra As *Regras da Arte* (1996), Bourdieu analisa a formação do campo literário francês no século XIX, demonstrando como este se constituiu através de um processo de diferenciação em relação a outros campos sociais, especialmente o econômico e o político. Esse processo de autonomização permitiu o surgimento de critérios especificamente literários para avaliar as obras, distintos dos critérios morais, políticos ou comerciais que prevaleciam anteriormente. Para Bourdieu, o campo literário se estrutura como um espaço de posições relativas, onde cada agente ocupa uma posição determinada por seu capital simbólico acumulado e pelas estratégias que utiliza para manter ou melhorar sua posição:

> O campo literário é um campo de forças que se exercem sobre todos os que nele entram, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam […], ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. (Bourdieu, 1996, p. 262-263)

Essas lutas de concorrência não se limitam a questões estéticas, mas envolvem também disputas pelo direito de definir o que é literatura legítima e quem pode ser reconhecido como escritor. Dentro desse contexto, as estratégias dos agentes são condicionadas não apenas por suas disposições individuais, mas também pela estrutura objetiva do campo e pelas posições que ocupam dentro dele.

A noção de campo literário é particularmente relevante para a análise da obra de Adriana Lunardi, especialmente no que diz respeito à sua relação com a tradição literária feminina. Ao estabelecer um diálogo explícito com escritoras consagradas como Ana Cristina César, Lunardi não está apenas prestando uma homenagem individual, mas também posicionando-se estrategicamente dentro do campo literário contemporâneo.

Por um lado, esse diálogo pode ser visto como uma forma de associação ao capital simbólico já acumulado por essas escritoras, uma estratégia que Bernard Lahire (2006) denomina de "filiação simbólica". Ao inserir-se na linhagem de autoras reconhecidas, Lunardi reclama para si parte do prestígio associado a elas, legitimando sua própria posição no campo. Por outro lado, a abordagem criativa e inovadora que Lunardi adota em relação a essas figuras literárias também pode ser interpretada como uma forma de distinção. Ao reconfigurar suas histórias através de narrativas epistolares ficcionais, a autora não se limita a reproduzir a tradição, mas a transforma e atualiza, afirmando sua própria originalidade como escritora.

Gisèle Sapiro (2004) observa que, no campo literário contemporâneo, as estratégias de consagração frequentemente envolvem um delicado equilíbrio entre a afiliação a tradições reconhecidas e a inovação estética: "A lógica do campo literário impõe aos pretendentes à consagração uma dupla exigência aparentemente contraditória: por um lado, inscrever-se em uma tradição, em uma linhagem; por outro, distinguir-se pela originalidade de sua contribuição" (Sapiro, 2004, p. 98). Essa tensão entre tradição e inovação é particularmente evidente na obra de Lunardi, onde o diálogo com escritoras consagradas serve não apenas para afirmar uma continuidade, mas também para explorar novas possibilidades narrativas. Ao reimaginar as vidas de figuras como Ana Cristina César e Júlia da Costa, através de cartas fictícias, Lunardi não apenas homenageia suas predecessoras, mas também transforma sua herança em algo novo e distintivamente seu.

Além disso, a teoria de Bourdieu nos ajuda a compreender como o gênero funciona como um elemento estruturante do campo literário. Historicamente, as escritoras mulheres ocuparam posições marginais nesse campo, enfrentando barreiras significativas para o reconhecimento de seu trabalho. Ao centrar sua obra no diálogo com outras escritoras mulheres, Lunardi participa de um movimento mais amplo de valorização e legitimação da escrita feminina, desafiando as hierarquias tradicionais do campo literário.

1.5. A Escrita Biográfica Contemporânea

A escrita biográfica contemporânea tem se caracterizado por uma crescente experimentação formal e por um questionamento das convenções tradicionais do gênero. Superando o modelo positivista que predominou no século XIX e início do século XX, baseado na pretensão de objetividade e na narração cronológica e exaustiva da vida do biografado, os biógrafos contemporâneos têm adotado abordagens mais flexíveis, reflexivas e criativas.

François Dosse (2009), em seu estudo sobre a história da biografia, identifica uma mudança significativa na prática biográfica a partir da segunda metade do século XX. Segundo o autor, vivemos atualmente na "idade hermenêutica" da biografia, caracterizada pela consciência da impossibilidade de uma reconstrução total e objetiva do passado e pela valorização da interpretação e da subjetividade do biógrafo:

> A biografia não é mais concebida como a simples narração de uma vida, mas como um gênero híbrido que, sem renunciar a uma certa veracidade histórica, incorpora uma dimensão literária e uma postura reflexiva sobre o próprio ato de escrever uma vida. (Dosse, 2009, p. 406)

Essa hibridização do gênero biográfico tem levado ao surgimento de formas narrativas inovadoras, que borram as fronteiras entre biografia, autobiografia e ficção. Lira Neto (2016), biógrafo e estudioso da teoria biográfica, destaca que essa tendência à experimentação não implica em um abandono do compromisso com a verdade histórica, mas em uma compreensão mais complexa do que constitui essa verdade:

> O biógrafo contemporâneo reconhece que seu trabalho é sempre uma reconstrução parcial, situada e interpretativa da vida de outrem. Essa consciência dos limites da representação biográfica não é uma licença para a invenção arbitrária, mas um convite à honestidade intelectual e à criatividade metodológica. (Lira Neto, 2016, p. 124)

Sergio Vilas-Boas (2014), outro importante teórico da biografia no contexto brasileiro, identifica algumas características distintivas da escrita biográfica contemporânea, entre elas: a não-linearidade cronológica, a incorporação da subjetividade do biógrafo, a autorreflexividade sobre o processo de pesquisa e escrita, e a atenção aos aspectos psicológicos e emocionais do biografado, para além dos fatos externos de sua vida. Vilas-Boas propõe o conceito de "biografismo" para descrever essa nova atitude em relação à escrita biográfica:

> O biografismo é uma postura crítica e criativa que reconhece a biografia não apenas como um registro factual, mas como um encontro entre o biógrafo e o biografado, mediado por textos, memórias e imaginação. […] Esse encontro é sempre transformador para ambos, pois implica em uma reconfiguração tanto da imagem do biografado quanto da própria identidade narrativa do biógrafo. (Vilas-boas, 2014, p. 57)

Essa concepção dialógica e transformadora da biografia encontra ressonância na obra de Adriana Lunardi, especialmente nos contos de *Vésperas* que dialogam com escritoras como Ana Cristina César. Nesses textos, Lunardi não busca uma reconstrução histórica exaustiva da vida dessas autoras, mas estabelece uma forma de comunicação imaginária que transforma tanto a imagem das escritoras evocadas quanto a posição da própria autora.

Diana Klinger (2012) observa que esse tipo de apropriação criativa de figuras históricas é característico da literatura contemporânea, que frequentemente utiliza a biografia como um espaço de reflexão metaficcional:

> Muitas narrativas contemporâneas estabelecem um jogo de espelhos entre autor e personagem histórico, onde a reconstrução biográfica serve menos para recuperar uma "verdade" sobre o biografado do que para questionar as próprias condições de possibilidade da escrita. (Klinger, 2012, p. 142)

Esse jogo de espelhos é evidente nos contos de Lunardi, onde o diálogo com escritoras do passado se torna uma forma de refletir sobre questões como autoria, identidade e o lugar da mulher na tradição literária.

A escrita biográfica contemporânea também tem dado especial atenção às vidas de mulheres, historicamente marginalizadas ou simplificadas em narrativas biográficas tradicionais. Mary Del Priore (2014) destaca a importância desse movimento de recuperação e reinterpretação de trajetórias femininas:

> Biografar mulheres hoje implica não apenas em recuperar trajetórias individuais, mas também em revelar as estruturas sociais e culturais que limitaram suas possibilidades e condicionaram suas escolhas. […] Significa também reconhecer as estratégias de resistência, negociação e criação que essas mulheres desenvolveram para afirmar sua subjetividade e sua voz em contextos muitas vezes hostis. (Del Priore, 2014, p. 83)

Ao reimaginar os últimos momentos de vida de escritoras como Ana Cristina César e Júlia da Costa, Lunardi participa desse projeto mais amplo de revalorização das trajetórias femininas na literatura. Seus contos não apenas homenageiam essas autoras, mas também as humanizam e complexificam, revelando aspectos de suas vidas e obras que podem ter sido negligenciados por abordagens biográficas mais convencionais.

Em suma, a escrita biográfica contemporânea, com seu caráter experimental, reflexivo e dialógico, oferece um enquadramento teórico produtivo para analisar os contos de Lunardi. Ao utilizar elementos da biografia em suas narrativas ficcionais, a autora não apenas se insere em uma tendência literária contemporânea, mas também contribui para repensar as relações entre vida e obra, realidade e ficção, memória e imaginação.

2. O CONTO CONTEMPORÂNEO E A TRADIÇÃO EPISTOLAR

2.1. Evolução histórica do conto

O conto tem se destacado como uma das formas mais versáteis da literatura, transitando entre simplicidade estrutural e intensidade simbólica. Segundo Nádia Batella Gotlib (2006), o conto começou a consolidar sua categoria estética e caráter literário a partir do século XIV. No entanto, foi no século XIX, "estimulado pelo apelo à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico e pela acentuada expansão da imprensa" (Gotlib, 2006, p. 7), que o conto alcançou o status de gênero literário autônomo. A publicação de *Contos para Crianças e Famílias* (1812), dos irmãos Grimm, com sua coletânea de narrativas populares, foi um marco importante na consolidação do conto como uma forma narrativa fluida e adaptada às diversas transmissões orais. Conforme André Jolles, essa característica fez com que o conto se tornasse uma "forma simples" que explora questões morais e um sentimento de justiça universal (Jolles, 1929 apud Hohlfeldt, 1981, p. 14).

A sistematização crítica do conto moderno foi inaugurada por Edgar Allan Poe, em meados do século XIX. Em suas resenhas e no ensaio *A Filosofia da Composição*, Poe estabeleceu as bases para o que chamou de "conto de efeito" ou "conto de impressão". Poe valorizava o rigor estrutural, a economia de palavras e a unidade de impacto emocional sobre o leitor. Ele associava a brevidade à intensidade, argumentando que um conto deveria ser lido "de uma assentada", respeitando um tempo que evitasse tanto a distração excessiva quanto o cansaço do leitor. Segundo ele, "a alma do leitor" deveria estar "sob o controle do escritor" (POE, 2004, p. 213). Esses princípios permitiram que Poe moldasse o modelo do conto clássico, que, segundo Cortázar (2008), se tornou uma verdadeira "máquina para produzir efeitos fulminantes" (p. 122).

2.1.1. Do conto clássico ao pós-moderno

A trajetória do conto como forma literária reflete tanto transformações estéticas quanto mudanças nos contextos socioculturais. O conto clássico, cujas bases foram definidas por Edgar Allan Poe, é caracterizado pela unidade de efeito, economia narrativa e estrutura fechada com desfecho definido. Segundo Poe, o conto deveria ser construído para provocar uma impressão única e intensa no leitor, sem digressões ou elementos supérfluos que pudessem diluir esse impacto. Júlio Cortázar, ao analisar essa fase do conto, destaca que: "Poe percebeu imediatamente que a eficácia do conto depende da sua intensidade como acontecimento puro,

isto é, que todo comentário ao acontecimento em si [...] deveria ser radicalmente suprimido." (Cortázar, 2008, p. 122)

Essa concepção do conto como uma "máquina de efeitos" estabeleceu parâmetros que influenciaram gerações de contistas, privilegiando aspectos como precisão estrutural, clímax bem definido e desfecho conclusivo. O conto clássico tende a apresentar uma narrativa linear, com início, desenvolvimento e conclusão claramente demarcados, organizados em torno de um conflito central que conduz a um desenlace revelador.

Com o tempo, a concepção do conto começou a se expandir, e, por volta do final do século XIX, Anton Tchekhov introduziu novas possibilidades ao gênero. Tchekhov ampliou os ideais de brevidade e clareza de Poe, mas passou a propor finais abertos e narrativas que capturam momentos e conexões humanas de maneira sutil e atmosférica. Enquanto Poe usava a brevidade para reforçar um clímax conclusivo e surpreendente, Tchekhov sugeriu que o não-dito e as entrelinhas pudessem ser o principal foco narrativo, deixando "questões pulsando no ar" (GOTLIB, 2006, p. 50).

Tchekhov acreditava que a compactação era essencial, mas essa economia textual deveria estar associada a uma ambiência emocional explorada, valorizando o intervalo entre o que é mostrado e o que é intuído. Como observa Nádia Gotlib: "Se Poe selecionava incidentes que levassem ao único efeito, Tchekhov seleciona os incidentes que mais naturalmente revelam a vida de suas personagens […] Se Poe caminha em linha reta, Tchekhov faz curvas." (Gotlib, 2006, p. 51). Essa mudança representou uma virada significativa na concepção do conto, que passou a privilegiar a sugestão sobre a explicitação, a atmosfera sobre o enredo e momentos aparentemente banais do cotidiano sobre eventos extraordinários. O conto moderno tchekhoviano abriu espaço para a representação de estados interiores e para uma maior ambiguidade interpretativa, características que seriam radicalizadas por autores como Ernest Hemingway.

2.1.2. Contribuições teóricas de Poe, Tchekhov e Hemingway

A evolução do conto como forma literária foi moldada pelas contribuições de três grandes mestres: Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Ernest Hemingway. Cada um, em seu tempo, trouxe inovações que transformaram a forma de escrever contos e entender suas possibilidades estéticas.

Edgar Allan Poe (1809-1849) é considerado o primeiro teórico sistemático do conto moderno. Em suas resenhas para *Graham's Magazine* e no ensaio *A Filosofia da Composição* (1846), Poe estabeleceu os princípios que se tornariam paradigmáticos para o gênero. Para ele, o conto deveria ser construído com absoluto controle formal, visando a um "efeito único" a ser mantido do início ao fim da narrativa. Como ele próprio afirma em *A Filosofia da Composição*: "Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção." (Poe, 2004, p. 913)

Poe defendia que a brevidade não era um fim em si mesma, mas um meio para garantir a intensidade da experiência de leitura. A economia de palavras e o controle da narrativa ajudaram a consolidar o conto como um gênero literário distinto, com autonomia estética e regras próprias.

Anton Tchekhov (1860-1904) trouxe uma nova sensibilidade ao conto, afastando-se do modelo rígido de Poe para explorar a ambiguidade, a sugestão e os momentos cotidianos da vida. Em sua correspondência com o escritor Alekséi Suvórin, Tchekhov refletiu sobre sua abordagem ao gênero, destacando a importância de "colocar corretamente a questão" sem necessariamente "solucionar o problema": "Você está certo ao exigir que um artista aborde seu trabalho com consciência, mas você confunde dois conceitos: a solução de um problema e a colocação correta da questão. Apenas esta última é obrigatória para o artista." (Tchekov, 2002, p. 251).

Tchekhov propôs que o conto não deveria ter um começo e um fim definidos, mas que deveria "irradiar" a partir de um centro, sendo esse centro uma atmosfera ou estado emocional que permeia toda a narrativa. Como Charles May observou: "O conto tchekhoviano não se desenvolve de um começo a um fim, mas sim irradia de um centro. O centro não é um evento, mas sim um estado emocional ou uma atmosfera que permeia toda a história." (May, 2002, p. 199).

Ernest Hemingway (1899-1961) desenvolveu a estética da omissão, transformando-a em um pilar do conto moderno. Sua famosa "teoria do iceberg", exposta em entrevistas e artigos, sugere que o mais importante em uma história não é o que é explicitamente narrado, mas o que permanece implícito:

> Se um escritor conhece bem aquilo sobre o que escreve, pode omitir coisas que conhece, e se escreve com verdade suficiente, o leitor terá a sensação de que essas

> coisas existem, como se o escritor as tivesse expressado. A dignidade do movimento de um iceberg se deve a que apenas um oitavo dele está acima da água." (Hemingway apud Piglia, 2004, p. 92)

A metáfora do iceberg expressa a estética de Hemingway, que evita explicações e comentários autorais, preferindo a apresentação direta de ações e diálogos. Essa técnica exige que o leitor participe ativamente da construção do sentido da narrativa, o que teve profunda influência na evolução do conto no século XX.

O conto pós-moderno, caracterizado pela consciência da construção narrativa, questionamento das fronteiras entre gêneros e pela fragmentação estrutural, é um gênero que se articula de maneira crítica e irônica com os preceitos anteriores, buscando novos significados. Ítalo Ogliari (2012) observa que:

> O conto pós-moderno problematiza e desestrutura o próprio gênero, dialogando tanto com a tradição de Poe quanto com as rupturas de Tchekhov. […] Ele se articula de forma crítica e irônica com os preceitos anteriores, apropriando-se, reinventando e abandonando elementos do passado em busca de novos significados." (Ogliari, 2012, p. 65)

Essa consciência metanarrativa, que explora a desestabilização das fronteiras entre realidade e ficção, é uma característica marcante do conto pós-moderno. Essa consciência metanarrativa, que desestabiliza as fronteiras entre realidade e ficção, caracteriza o conto pós-moderno. Dentro dessa tradição, a obra de Adriana Lunardi se destaca. Em Vésperas, a autora estabelece um diálogo explícito com a tradição literária ao reimaginar as vidas de escritoras como Ana Cristina César e Júlia da Costa, criando narrativas que borram a linha entre biografia e ficção e entre o real e o imaginário. Os contos de Lunardi não buscam um efeito único nem uma conclusão definitiva; ao contrário, abrem-se a múltiplas leituras e interpretações, formando um espaço narrativo onde vozes e temporalidades diversas se entrecruzam. Ao mesmo tempo em que incorpora elementos das tradições de Poe, Tchekhov e Hemingway, Lunardi reinventa o gênero, explorando novas possibilidades narrativas típicas do pós-moderno, como a fragmentação, a autorreflexão e a intertextualidade.

2.1.3. O conto no contexto brasileiro contemporâneo

O conto brasileiro contemporâneo é um território multifacetado, marcado pela diversidade temática, estilística e formal. Ao contrário de uma corrente unificada, a produção contística das últimas décadas no Brasil se caracteriza pela pluralidade de vozes e perspectivas, refletindo tanto a fragmentação da pós-modernidade quanto a diversidade cultural e social do país.

Karl Erik Schøllhammer (2009) aponta que a ficção brasileira contemporânea, e o conto em particular, encontra-se numa tensão produtiva entre a tradição realista, enraizada na literatura nacional, e novas formas de expressão que buscam dar conta da complexidade da experiência contemporânea. Ele observa que:

> O que encontramos hoje no cenário da prosa contemporânea é uma combinação de formas da escrita realista, herdeira do romance social dos anos 1930 e do realismo feroz dos anos 1970, com outras tendências não-realistas, numa prosa que aposta na experiência imediata do texto pelo leitor, no efeito estético, ou na revelação do indizível por uma espécie de escritura corporal." (Schøllhammer, 2009, p. 15)

Essa combinação de tendências realistas e não-realistas tem gerado uma produção contística extremamente diversificada, que vai de narrativas mais tradicionais a experimentações radicais com a forma do conto.

A partir da década de 1970, o conto brasileiro foi profundamente influenciado pelo que Antônio Candido chamou de "realismo feroz", exemplificado por autores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e João Antônio. Essa vertente, caracterizada pela representação crua da violência urbana e pela linguagem direta, foi uma resposta estética à realidade social e política do Brasil durante a ditadura militar.

Nos anos 1980 e 1990, com a redemocratização do país, o conto brasileiro passou por uma ampliação temática e estilística. Novas vozes emergiram, trazendo perspectivas antes marginalizadas, como as de autores negros, indígenas, LGBTQ+ e de origens periféricas, ampliando o espectro da literatura contística com experiências diversas. Alfredo Bosi, em seu ensaio "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo" (2015), identifica tendências predominantes na produção recente, destacando:

> O conto brasileiro contemporâneo oscila entre a representação das tensões sociais e existenciais de um país desigual e contraditório e a exploração de uma subjetividade fragmentada, muitas vezes mediada pela memória ou pela metalinguagem. […] Outra tendência notável é a hibridização de gêneros, com o conto absorvendo elementos do ensaio, da crônica, do diário e até mesmo da poesia." (Bosi, 2015, p. 12)

A hibridização de gêneros é um aspecto crucial para compreender a obra de Adriana Lunardi, cujos contos frequentemente incorporam elementos epistolares, biográficos e ensaísticos. Lunardi cria um espaço narrativo em que as fronteiras entre gêneros se tornam porosas e flexíveis, refletindo essa fluidez característica do conto brasileiro contemporâneo.

Regina Dalcastagnè (2012), em seu estudo sobre a literatura brasileira contemporânea, observa o crescente protagonismo das vozes femininas, embora com desigualdades ainda presentes no campo literário:

> Apesar dos avanços significativos nas últimas décadas, as mulheres escritoras ainda enfrentam barreiras consideráveis para sua legitimação no campo literário brasileiro. […] No entanto, autoras como Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Marina Colasanti, entre outras, abriram caminho para uma nova geração de contistas que exploram, com liberdade e ousadia, temas como corpo, sexualidade, violência de gênero e as contradições da sociedade patriarcal." (Dalcastagnè, 2012, p. 147)

Adriana Lunardi se insere nesse movimento de escritoras que, através de sua obra, problematizam questões de gênero e identidade. Em *Vésperas*, a autora estabelece um diálogo explícito com essa tradição ao revisitar figuras femininas da literatura, criando uma rede intertextual que conecta diferentes gerações de escritoras.

Outra característica marcante do conto brasileiro contemporâneo é a "presentificação", conceito identificado por Beatriz Resende (2008), que se refere à ênfase na representação do presente imediato. Resende afirma:

> A urgência em falar sobre e com o presente é uma das marcas mais evidentes na ficção brasileira contemporânea. […] No conto, essa presentificação se manifesta através de narrativas que capturam instantâneos da vida urbana, frequentemente marcados pela violência, pela solidão ou pela incomunicabilidade." (Resende, 2008, p. 27)

No entanto, Lunardi se afasta dessa tendência ao olhar para o passado literário, estabelecendo um diálogo que ilumina tanto o passado quanto o presente. Seus contos em *Vésperas*, ao reimaginar os últimos momentos de vida de escritoras como Ana Cristina César e Júlia da Costa, questionam a noção de presente como uma categoria isolada e autossuficiente.

Nos contos brasileiros contemporâneos, como os de Lunardi, as técnicas narrativas incorporam influências internacionais, como o minimalismo, a fragmentação e a metaficção, adaptadas ao contexto cultural e linguístico brasileiro. Ricardo Piglia (2016) destaca que:

> O conto brasileiro contemporâneo tem conseguido um equilíbrio interessante entre a tradição narrativa forte do realismo social e as tendências experimentais que marcaram o gênero no século XX. […] Há uma capacidade notável de absorver influências diversas sem perder uma certa especificidade cultural." (Piglia apud Ferreira, 2016, p. 89)

Essa capacidade de diálogo com diferentes tradições, sem perder uma identidade própria, é evidente na obra de Lunardi, que incorpora elementos do conto clássico, moderno e pós-moderno, ao mesmo tempo em que mantém uma voz autoral distintiva e uma preocupação com questões especificamente brasileiras.

2.2. A tradição da literatura epistolar no Brasil

A literatura epistolar no contexto histórico-literário brasileiro é utilizada como uma ferramenta para explorar as complexidades da subjetividade e da psicologia humana. Este

gênero literário, caracterizado pela utilização de cartas como forma narrativa, tem suas raízes na cultura europeia, mas no Brasil desenvolveu características próprias, refletindo as particularidades históricas, sociais e culturais do país.

No Brasil colonial, as cartas desempenharam um papel fundamental, não apenas como meio de comunicação, mas também como registro histórico e literário. As cartas de Padre José de Anchieta e a célebre "Carta de Pero Vaz de Caminha" são exemplos primordiais de como a forma epistolar serviu tanto para documentar a realidade da colônia quanto para construir uma narrativa sobre ela. Esses documentos, embora não concebidos primariamente como literatura, já continham elementos explorados posteriormente pela ficção epistolar: a construção de uma voz narrativa particular, o direcionamento a um destinatário específico e a tensão entre o relato factual e a elaboração estética.

Durante o período romântico, a carta foi incorporada como recurso narrativo em romances e contos, seguindo uma tendência já estabelecida na literatura europeia. Obras como *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, e *Iracema* (1865), de José de Alencar, contêm elementos epistolares que servem à estruturação do enredo e à caracterização das personagens. No entanto, foi no realismo e no modernismo que a forma epistolar ganhou contornos mais complexos e experimentais na literatura brasileira.

Machado de Assis utilizou as cartas como elementos narrativos em diversas obras, explorando suas possibilidades para revelar as contradições e ambiguidades de suas personagens. Em *Dom Casmurro* (1899), as cartas trocadas entre Bentinho e Capitu são essenciais para a construção da trama e para problematizar a perspectiva narrativa. O narrador-personagem utiliza essas cartas como "evidências" de suas suspeitas, mas o leitor é convidado a questionar a interpretação de Bentinho, criando uma tensão entre documento e subjetividade. Como observa Antônio Candido (1995):

> Na obra de Machado de Assis, a carta nunca é um mero artifício narrativo, mas um espaço de revelação das complexidades psicológicas e sociais das personagens. […] A forma epistolar permite que Machado explore a duplicidade fundamental de seus narradores, sempre divididos entre a aparência social e seus desejos mais íntimos." (Candido, 1995, p. 127)

No modernismo, a carta adquiriu novos significados e funções. Mário de Andrade, em sua vasta correspondência com outros escritores modernistas, estabeleceu um espaço de reflexão sobre o projeto literário e cultural brasileiro. Essas cartas, publicadas postumamente, constituem um corpus fundamental para entender o movimento modernista e revelam a consciência de Mário sobre o potencial literário da forma epistolar. Em *A Correspondência de*

Mário de Andrade, editada por Marcos Antônio de Moraes (2000), vemos como o autor utilizava as cartas não apenas para comunicar ideias, mas para elaborá-las literariamente:

> O que chama a atenção nas cartas de Mário é sua consciência de que estava construindo uma obra paralela à sua produção ficcional e poética. Suas cartas são elaboradas com o mesmo cuidado estético de seus poemas e romances, sugerindo que, para ele, a distinção entre correspondência privada e criação literária era menos rígida do que poderíamos supor." (Moraes, 2000, p. 18)

Clarice Lispector também explorou a forma epistolar em sua obra, especialmente em *A Hora da Estrela* (1977), onde a voz do narrador Rodrigo S.M. assume um tom confessional, reminiscente de uma carta. Sua correspondência pessoal, publicada postumamente, revela aspectos de sua personalidade e processo criativo que complementam sua obra ficcional.

A literatura epistolar brasileira reflete tanto sua herança europeia quanto as particularidades do contexto nacional. Entre seus traços mais marcantes, destacam-se a tensão entre confissão e autoconstrução, a oscilação entre público e privado, e a função da carta como espaço de elaboração identitária individual e coletiva.

A tensão entre confissão e autoconstrução é fundamental na tradição epistolar. A carta se apresenta como um espaço de revelação íntima, onde o remetente expõe seus pensamentos e sentimentos mais profundos, mas também como uma construção retórica, uma performance do eu. Como observa Flora Süssekind (1998):

> Na carta literária brasileira, o pacto de sinceridade que ela parece estabelecer é constantemente subvertido pela consciência de sua natureza textual. O 'eu' que se revela é também um 'eu' que se inventa, e é dessa tensão que emerge sua força expressiva." (Süssekind, 1998, p. 45)

CAPÍTULO 3 – ADRIANA LUNARDI E A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO BIOGRÁFICO

3.1. Adriana Lunardi: trajetória literária e contexto de produção.

Lunardi iniciou sua formação acadêmica no Rio Grande do Sul, onde estudou Comunicação Social. Sua atuação como roteirista para televisão e cinema precedeu e influenciou sua carreira como ficcionista, contribuindo para uma escrita marcada por visualidade e cuidadosa construção de cenas e atmosferas. Como observa Regina Dalcastagnè (2012):

> A experiência de Lunardi como roteirista é perceptível em sua ficção, não apenas na economia narrativa e na precisão das imagens evocadas, mas também na estruturação de suas histórias, que frequentemente adotam técnicas cinematográficas como a montagem e a justaposição de cenas." (Dalcastagnè, 2012, p. 139)

O contexto histórico e cultural em que Lunardi desenvolveu sua obra é marcado por transformações significativas tanto no campo literário quanto na sociedade brasileira como um todo. A década de 1990 foi um período de consolidação democrática após o fim da ditadura militar, mas também de implantação de políticas neoliberais que acentuaram desigualdades sociais. No campo literário, observava-se uma tensão entre o esgotamento de certos modelos narrativos associados ao boom latino-americano e à literatura engajada dos anos 1970-80, e a emergência de novas formas de expressão que buscavam dar conta da complexidade da experiência contemporânea.

Karl Erik Schøllhammer (2009) destaca que a literatura brasileira desse período é caracterizada por uma multiplicidade de estilos e tendências, sem que nenhuma corrente específica se tornasse hegemônica:

> O que encontramos na literatura brasileira contemporânea é uma ausência de projetos coletivos claros, substituídos por uma pluralidade de vozes e propostas estéticas que convivem sem necessariamente dialogarem entre si. […] Nesse contexto, a singularidade de cada autor ganha relevância, e é mais pelas diferenças do que pelas semelhanças que se configura o panorama literário atual. (Schøllhammer, 2009, p. 21)

É nesse cenário de pluralidade e individualização que Lunardi constrói sua trajetória literária, desenvolvendo uma voz autoral distinta que, embora dialogue com diversas tradições, não se deixa enquadrar facilmente em escolas ou movimentos.

3.1.1. Principais obras e recepção crítica

A produção literária de Adriana Lunardi compreende uma variedade de gêneros, incluindo contos, romances, crônicas e roteiros. Sua estreia no campo da ficção se deu com *As Meninas da Torre Helsinque* (1996), uma coletânea de contos que já apresentava temas e procedimentos narrativos que seriam desenvolvidos em obras posteriores, como a exploração da subjetividade feminina, a tensão entre realidade e imaginação, e um olhar atento às sutilezas das relações humanas.

Em 2002, Lunardi lançou *Vésperas*, pela editora Rocco, uma notável coleção de contos que imagina os últimos dias de vida de renomadas escritoras, como Virginia Woolf, Clarice Lispector, Dorothy Parker, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Colette, Julia da Costa e Ana Cristina César. Essa obra não apenas homenageia essas autoras, mas também estabelece um diálogo com suas lutas e conquistas, refletindo sobre a condição feminina e a busca por identidade.

A crítica literária recebeu Vésperas com entusiasmo. Flora Sussekind, em resenha para o Jornal do Brasil (2003), destacou a habilidade de Lunardi em equilibrar rigor documental e liberdade imaginativa:

> Os contos de *Vésperas* não são meras reconstruções biográficas, mas delicadas peças de ficção que, ao reimaginar os últimos momentos dessas escritoras, criam um espaço de reflexão sobre a escrita, a mortalidade e as complexas relações entre vida e obra. […] Lunardi consegue o difícil feito de ser fiel ao espírito dessas autoras sem sacrificar sua própria voz como escritora. (Sussekind, 2003, p. 4)

Em 2004, Lunardi publicou *Corpo Estranho*, seu primeiro romance, que narra a história de uma mulher que, após um acidente, passa a viver com um fragmento de vidro alojado em seu corpo. A narrativa explora temas como trauma, memória e a relação entre corpo e identidade. Beatriz Resende (2005) observa que:

> Em *Corpo Estranho*, Lunardi expande sua investigação sobre a subjetividade feminina para o território do romance, criando uma narrativa onde o corpo – com suas fragilidades,

> resistências e transformações – torna-se metáfora para a própria condição humana em um mundo marcado pela fragmentação e pelo estranhamento. (Resende, 2005, p. 67)

A Vendedora de Fósforos (2011) representa outro marco importante na trajetória de Lunardi. Este romance, que revisita e reinterpreta o conto homônimo de Hans Christian Andersen, apresenta a história de uma professora de literatura que se encontra dividida entre dois amantes. A obra foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura em 2012 e reafirmou a capacidade da autora de dialogar com a tradição literária de forma criativa e contemporânea. Denílson Lopes (2011), em artigo para a Revista Cult, destaca a sofisticação narrativa deste romance:

> *A Vendedora de Fósforos* confirma Adriana Lunardi como uma das vozes mais consistentes da literatura brasileira contemporânea. […] Sua habilidade em entrelaçar referências literárias com uma aguda observação da vida cotidiana cria uma narrativa de várias camadas, que convida o leitor a um jogo intertextual sem sacrificar a intensidade emocional da história." (Lopes, 2011, p. 58)

Em 2018, Lunardi lançou *Entre as Mãos*, uma coletânea de contos que explora as relações familiares, a memória e os pequenos dramas cotidianos. Nesta obra, a autora retoma e aprofunda temas presentes em seus trabalhos anteriores, consolidando um universo ficcional coeso e distintivo.

A recepção crítica da obra de Lunardi tem destacado sua precisão estilística, a profundidade psicológica de suas personagens e sua capacidade de transformar temas aparentemente simples em narrativas de grande densidade existencial. Como observa Regina Dalcastagnè (2018):

> A ficção de Adriana Lunardi se distingue por uma rara combinação de rigor formal e sensibilidade emocional. […] Sua escrita, sempre contida e precisa, nunca cede ao sentimentalismo fácil, mesmo quando aborda temas potencialmente melodramáticos. O resultado são narrativas que ressoam longamente na imaginação do leitor, revelando novas camadas de significado a cada releitura. (Dalcastagnè, 2018, p. 114)

Além de sua produção ficcional, Lunardi tem atuado como roteirista para cinema e televisão. Entre seus trabalhos nessa área, destaca-se a adaptação de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector para o cinema, em parceria com Suzana Amaral. Essa experiência no campo audiovisual contribuiu para o desenvolvimento de uma escrita marcada pela visualidade e pela

economia narrativa, características frequentemente apontadas pela crítica como distintivas de seu estilo.

A obra de Lunardi tem recebido reconhecimento tanto no Brasil quanto no exterior. *Vésperas* foi traduzido para o francês, espanhol, português de Portugal e croata, ampliando significativamente o alcance internacional da autora. No Brasil, sua obra tem sido objeto de estudos acadêmicos, incluindo dissertações, teses e artigos que exploram diversos aspectos de sua produção literária.

Entre os temas recorrentes na crítica sobre Lunardi, destacam-se a representação da subjetividade feminina, a intertextualidade, a relação entre literatura e outras artes, e a exploração de estados emocionais complexos como a melancolia, o luto e o desejo. Como sintetiza Jaime Ginzburg (2016):

> A obra de Adriana Lunardi constitui uma das expressões mais sofisticadas da ficção brasileira contemporânea. […] Sua abordagem da experiência feminina, longe de se limitar a clichês ou posições programáticas, explora as contradições, ambiguidades e complexidades que caracterizam a condição humana em geral, e a feminina em particular, em um mundo marcado por transformações aceleradas e pela dissolução de certezas e identidades fixas. (Ginzburg, 2016, p. 89)

3.1.2. *Vésperas* no contexto da produção de Lunardi

Vésperas, publicado em 2002, ocupa um lugar central na trajetória literária de Adriana Lunardi, representando um ponto de maturação de seu estilo e suas preocupações temáticas. A obra destaca-se não apenas por sua qualidade estética, mas também por consolidar o diálogo com a tradição literária feminina que se tornaria uma marca distintiva da produção da autora. No contexto da produção de Lunardi, *Vésperas* pode ser visto como um ponto de inflexão que estabelece um equilíbrio entre experimentação formal e acessibilidade narrativa, entre pesquisa histórico-literária e liberdade imaginativa. Como observa Maria Esther Maciel (2004):

> *Vésperas* marca um momento decisivo na trajetória de Lunardi, onde a autora encontra uma voz própria que, paradoxalmente, se constitui através do diálogo com outras vozes. […] É como se, ao reimaginar os últimos dias dessas escritoras consagradas, ela estivesse simultaneamente homenageando suas predecessoras e afirmando seu próprio lugar na tradição literária feminina. (Maciel, 2004, p. 78)

No plano temático, *Vésperas* aprofunda questões já presentes em *As Meninas da Torre Helsinque,* como a subjetividade feminina, a relação entre criação artística e experiência pessoal, e os desafios enfrentados por mulheres em sociedades patriarcais. No entanto, a nova obra expande significativamente o escopo dessas preocupações, situando-as em um contexto histórico e literário mais amplo, através do diálogo com escritoras de diferentes épocas e tradições.

Em termos estilísticos, *Vésperas* refina o que Alfredo Bosi (2003) chamou de "prosa cristalina" de Lunardi - clara, precisa e dotada de uma densidade poética que não compromete sua legibilidade. Os contos dessa coletânea revelam um cuidadoso trabalho de linguagem, onde cada palavra parece meticulosamente escolhida e posicionada, criando textos que combinam economia narrativa e riqueza imagética.

A estrutura de *Vésperas* também representa uma inovação na obra de Lunardi. Enquanto As *Meninas da Torre Helsinque* apresentava contos autônomos, sem um princípio organizador explícito além da coerência temática e estilística, *Vésperas* é construído em torno de um conceito unificador: imaginar os últimos momentos de vida de escritoras consagradas. Essa estrutura permite que os contos funcionem tanto individualmente quanto como partes de um todo coeso, criando um efeito de ressonância entre as diferentes histórias. Lúcia Castello Branco (2005) destaca a importância dessa estrutura:

> A arquitetura de Vésperas é notável pela forma como estabelece um equilíbrio entre unidade e diversidade. […] Cada conto pode ser lido como uma peça autônoma, mas o conjunto forma uma espécie de mosaico que revela padrões, contrastes e continuidades na experiência dessas diferentes mulheres escritoras. É como se Lunardi estivesse mapeando uma geografia íntima da escrita feminina através dos séculos e continentes. (Castello Branco, 2005, p. 43)

A recepção crítica de *Vésperas* foi amplamente positiva, consolidando a reputação de Lunardi como uma das vozes mais significativas de sua geração. A obra recebeu o Prêmio Clarice Lispector da Fundação Biblioteca Nacional em 2003, um reconhecimento particularmente significativo considerando que Lispector é uma das escritoras homenageadas no livro.

O sucesso internacional de *Vésperas* também marca um ponto de virada na carreira de Lunardi. A tradução para francês, publicada pela prestigiosa editora Actes Sud em 2004, foi bem recebida pela crítica francesa. O jornal Le Monde destacou a "delicadeza e profundidade"

com que Lunardi aborda o tema da morte e da criação literária, comparando sua prosa à de Virginia Woolf e Katherine Mansfield, duas das escritoras homenageadas no livro.

No contexto mais amplo da literatura brasileira contemporânea, *Vésperas* se insere em uma tendência que Tânia Pellegrini (2008) identificou como "retorno do autor" - um renovado interesse pela figura do escritor como personagem e pela relação entre vida e obra literária. Após décadas em que a teoria literária procurou dessacralizar a figura do autor (desde o famoso ensaio *A Morte do Autor* de Roland Barthes até as análises foucaultianas da função-autor), observa-se na virada do século XXI um ressurgimento do interesse pelo biográfico, não como chave explicativa para a obra, mas como um espaço de reflexão sobre os processos de criação e recepção literária. Pellegrini observa que:

> O retorno do autor na literatura contemporânea não significa uma regressão ao biografismo ingênuo do século XIX, mas um reconhecimento da complexidade das relações entre vida e escrita, entre experiência e representação. […] Obras como Vésperas de Adriana Lunardi exemplificam essa tendência, ao propor não uma reconstrução factual da vida de escritores, mas uma reimaginação ficcional que explora as zonas de indeterminação entre o vivido e o escrito. (Pellegrini, 2008, p. 65)

Na trajetória pessoal de Lunardi, Vésperas também marca um momento importante. Em entrevista à Revista Bravo! (2003), a autora revela que a escrita do livro foi uma forma de processar seu próprio luto após a perda de uma amiga próxima:

> De certa forma, escrevi *Vésperas* como uma maneira de dar sentido à morte, de transformar a perda em algo que pudesse ser, senão compreendido, ao menos contemplado. […] Imaginar os últimos momentos dessas escritoras que admiro foi uma forma de pensar sobre como terminamos nossas histórias, como fechamos o círculo de nossas vidas. (Lunardi, 2003, p. 58)

Essa dimensão autobiográfica, embora não explícita nos contos, adiciona uma camada de significado à obra e ilustra como, para Lunardi, a escrita ficcional frequentemente se entrelaça com experiências pessoais, sem nunca se reduzir a um simples registro confessional.

Após *Vésperas*, a obra de Lunardi continuou a se desenvolver em novas direções, com a publicação de seu primeiro romance, *Corpo Estranho* (2004), e posteriormente *A Vendedora de Fósforos* (2011) e *Entre as Mãos* (2018). No entanto, *Vésperas* permanece como uma referência central em sua bibliografia, um ponto de cristalização de seu estilo e suas

preocupações temáticas, e a obra que estabeleceu definitivamente seu lugar no panorama da literatura brasileira contemporânea.

3.2. A construção do espaço biográfico na obra de Lunardi

A noção de espaço biográfico, apresentada anteriormente, será utilizada na interpretação dos contos de Adriana Lunardi, pois pode esclarecer como momentos da vida da escritora se entrelaçam com sua escrita. Longe de podermos encaixar os textos da autora na tradicional biografia teorizada por Philippe Lejeune, a constatação de que o termo "autoficção" pode ser complementado pelo espaço biográfico nos permite entender as relações que podemos estabelecer entre os diversos gêneros discursivos que remetem à vida e à obra de Lunardi.

A constituição do espaço biográfico, conforme a perspectiva de Leonor Arfuch, é um processo multifacetado que envolve a intersecção de diversos elementos discursivos. Nesta seção, aprofundaremos como esse espaço se configura na obra de Adriana Lunardi, com especial atenção à maneira como ela própria o constrói e como ele se manifesta em *Vésperas*. Para tanto, mobilizamos um conjunto diversificado de materiais paratextuais:

- Cartas e entrevistas concedidas pela própria Adriana Lunardi: que revelam seu processo criativo, suas influências literárias e suas reflexões sobre a escrita e a condição feminina.

- Gestos epistolares presentes em seus contos: as narrativas endereçadas a outras autoras funcionam como um gesto epistolar que explora a alteridade e a construção identitária.

- Biografias e recortes de periódicos: que abordam tanto a trajetória de Lunardi quanto a das escritoras com as quais ela dialoga em *Vésperas* (como Ana Cristina César e Júlia da Costa), fornecendo um contexto mais amplo para a análise das intersecções entre vida e obra.

Esses componentes não apenas fornecem um contexto histórico e pessoal, mas também permitem uma compreensão mais profunda da subjetividade da escritora, refletindo suas emoções, pensamentos e motivações. Ao explorar esses elementos, a análise se concentrará em ambas as dimensões: a vida e a experiência de Adriana Lunardi (enquanto autora que se posiciona e dialoga com a tradição) e a forma como ela retrata e reconfigura as vidas das autoras homenageadas em Vésperas. Este processo nos permitirá perceber como o espaço biográfico se

configura como um território dinâmico, onde a vida e a literatura se entrelaçam, permitindo uma análise rica e complexa da produção literária da autora e de sua contribuição para o debate sobre a escrita feminina contemporânea.

No caso de Adriana Lunardi, as cartas e entrevistas se tornam instrumentos essenciais para a construção de sua narrativa, pois oferecem uma visão íntima de sua trajetória e das influências que moldaram sua obra. Ao explorar esses elementos, é possível perceber como o espaço biográfico se configura como um espaço dinâmico, onde a vida e a literatura se entrelaçam, permitindo uma análise mais rica e complexa da produção literária da autora.

Na obra de Lunardi, particularmente em *Vésperas*, o espaço biográfico se configura como um território híbrido, onde elementos factuais e ficcionais se entrelaçam de maneira complexa e produtiva. A autora não apenas reimagina as vidas de escritoras consagradas, mas também estabelece um diálogo com suas obras e com as tradições literárias que elas representam, criando um texto polifônico onde diferentes temporalidades e subjetividades coexistem. Como observa Diana Klinger (2012):

> O espaço biográfico na literatura contemporânea não se constitui como um território de verdade ou autenticidade, mas como um campo de negociações entre o real e o ficcional, entre o individual e o coletivo, entre o passado e o presente. […] Em *Vésperas*, Lunardi não busca reconstruir fielmente a vida de escritoras como Virginia Woolf ou Ana Cristina César, mas criar um espaço textual onde possa dialogar com elas, apropriando-se de suas vozes e, ao mesmo tempo, emprestando-lhes a sua. (Klinger, 2012, p. 132)

Esse diálogo estabelecido por Lunardi não se limita às escritoras representadas em seus contos, mas se estende à tradição literária como um todo. Através das figuras de Woolf, Lispector, César e outras, a autora não apenas homenageia precursoras específicas, mas também reflete sobre o lugar da escrita feminina em um cânone predominantemente masculino.

Leonor Arfuch (2010) destaca que o espaço biográfico contemporâneo é caracterizado por essa dimensão dialógica:

> O que distingue o espaço biográfico contemporâneo não é tanto a proliferação de histórias de vida, mas a multiplicidade de relações que essas histórias estabelecem entre si, criando constelações de sentido que transcendem a mera individualidade. […] O 'eu' que emerge desse espaço é sempre um 'eu' em relação, constituído no diálogo com outras vozes, outras histórias, outras temporalidades." (Arfuch, 2010, p. 129)

No caso de Lunardi, esse diálogo se estabelece não apenas com as escritoras homenageadas em *Vésperas*, mas também com sua própria trajetória como leitora e escritora. Em entrevista à Revista Cult (2012), ela revela como a leitura dessas autoras moldou sua formação literária:

> Essas escritoras não são apenas personagens para mim, mas presenças constantes em minha vida como leitora. Cresci lendo Clarice, descobri Virginia Woolf na adolescência, fui arrebatada por Ana C. na juventude… Escrever sobre elas foi uma forma de agradecer pelo que me deram, mas também de entender como suas vozes se tornaram parte da minha própria voz. (Lunardi, 2012, p. 45)

Essa confissão ilumina a dimensão autobiográfica de *Vésperas*: ao reimaginar as vidas dessas escritoras, Lunardi também está, de certa forma, mapeando sua própria formação literária e refletindo sobre como essas leituras moldaram sua identidade como escritora. O espaço biográfico em sua obra, portanto, não se limita às vidas das autoras representadas, mas inclui também a própria trajetória de Lunardi como leitora e escritora. “Essa confissão ilumina a dimensão autobiográfica de Vésperas: ao reimaginar as vidas dessas escritoras, Lunardi também está, de certa forma, mapeando sua própria formação literária e refletindo sobre como essas leituras moldaram sua identidade como escritora. O espaço biográfico em sua obra, portanto, não se limita às vidas das autoras representadas, mas inclui também a própria trajetória de Lunardi como leitora e escritora.

A partir do que propõe Sérgio Vilas-Boas (2014), é possível compreender que, em *Vésperas*, a escrita de Lunardi se aproxima de um biografismo em que a vida do outro e a vida de quem narra se contaminam mutuamente. Em vez de uma biografia ‘sobre’ as escritoras que evoca, Lunardi encena um encontro: é nesse contato — sempre imaginário e também afetivo — entre biógrafa e biografadas que se configura aquilo que o autor chama de identidade narrativa do biógrafo (VILAS-BOAS,2007). Ao escolher quem recuperar, que cenas recortar e que tonalidade afetiva imprimir a cada ‘véspera’, Lunardi não apenas interpreta essas escritoras, mas reconfigura a própria imagem de si como leitora e ficcionista. Nesse gesto, o espaço biográfico se amplia: já não diz respeito apenas às vidas narradas, mas também à autora que se escreve de forma enviesada ao narrar as outras. ”

Antônio Candido, em seu ensaio *A personagem do romance* (2005), já observava que toda personagem ficcional, mesmo quando baseada em uma pessoa real, é necessariamente uma construção verbal, uma configuração que resulta da seleção e organização de elementos heterogêneos:

> A personagem é composta pelo autor através de inumeráveis dados fragmentários, de vária ordem, que só adquirem unidade no contexto da obra. […] Mesmo quando baseada em modelos reais, a personagem ficcional não é uma cópia ou transposição direta da realidade, mas uma recriação que transforma o modelo em algo novo e autônomo. (Candido, 2005, p. 58)

Nos contos de *Vésperas,* Lunardi parece plenamente consciente dessa natureza construída de suas personagens-escritoras. Embora utilize dados biográficos reais, ela não hesita em preencher lacunas com a imaginação, em criar cenas e diálogos que, mesmo quando não documentados historicamente, capturam algo essencial sobre essas mulheres e suas obras. Essa abordagem se alinha com o que Leonor Arfuch (2010) identifica como uma característica do espaço biográfico contemporâneo: a valorização da verossimilhança sobre a veracidade factual, do sentido sobre a exatidão histórica. O que importa não é tanto se cada detalhe corresponde precisamente ao que ocorreu, mas se a narrativa captura algo essencial sobre a pessoa representada.

Na construção do espaço biográfico em *Vésperas*, Lunardi utiliza diversas estratégias narrativas que borram as fronteiras entre biografia e ficção. Uma delas é a focalização interna, que nos dá acesso aos pensamentos e sentimentos das escritoras representadas, algo que nenhuma biografia factual poderia fazer com certeza. Outra é a atenção minuciosa a detalhes materiais e sensoriais - os objetos que cercam as personagens, as sensações físicas que experimentam, os sons e cheiros que percebem - criando uma impressão de imediatismo e concretude que aproxima essas figuras históricas do leitor contemporâneo. Como nota Eurídice Figueiredo (2013):

> Os contos de Lunardi estabelecem uma intimidade com essas figuras históricas que nenhuma biografia convencional poderia alcançar. Não porque revelem segredos ou fatos desconhecidos, mas porque nos permitem habitar momentaneamente suas consciências, compartilhar suas percepções e emoções mais íntimas. […] É uma

> forma de conhecimento que opera não pela acumulação de dados verificáveis, mas pela imaginação empática. (Figueiredo, 2013, p. 92)

Essa "imaginação empática" não é apenas um recurso narrativo, mas uma posição ética diante da alteridade representada pelas escritoras. Ao invés de objetificá-las ou reduzi-las a estereótipos, Lunardi busca compreendê-las em sua complexidade humana, reconhecendo tanto suas realizações quanto suas vulnerabilidades.

O espaço biográfico em Lunardi, portanto, constitui-se como um território de encontro e diálogo, onde a autora contemporânea pode estabelecer uma comunicação imaginária com suas predecessoras, explorando tanto o que as une quanto o que as separa. É um espaço onde a identidade literária não é dada como um fato estável, mas construída relacionalmente, através do encontro com outras vozes e outras histórias.

3.2.1. Cartas e entrevistas como elementos constitutivos

A prática de resgatar e celebrar a vida e a obra de mulheres notáveis é comum a diversas autoras, como Adriana Lunardi e Marilda Corrêa Ciribelli. Em *Vésperas*, Lunardi reimagina a trajetória de escritoras renomadas, enquanto Ciribelli, em *Mulheres singulares e plurais*, traça minuciosos perfis de oito mulheres que, apesar de terem enfrentado adversidades e preconceitos, deixaram um legado significativo para a humanidade. Ciribelli destaca um traço comum a essas mulheres: a capacidade de superar obstáculos e transcender as expectativas de seu tempo, "dando a volta por cima" e desafiando os papéis de gênero tradicionais. Ao dedicar a cada uma delas uma poesia, a autora humaniza essas figuras históricas, permitindo ao leitor uma imersão profunda em suas experiências e emoções.

Na construção do espaço biográfico de Adriana Lunardi, as cartas e entrevistas desempenham um papel fundamental como elementos constitutivos. Esses documentos, sejam eles reais ou ficcionais, oferecem perspectivas privilegiadas sobre a relação da autora com sua própria escrita, com as escritoras que admira e com a tradição literária feminina de modo mais amplo. No caso desta pesquisa, não se trata de um arquivo privado de correspondência pessoal de Lunardi, mas de um conjunto de materiais acessíveis ao leitor: entrevistas concedidas a veículos como a revista Bravo! (LUNARDI, 2003) e a revista Cult (LUNARDI, 2012), nas quais a autora explicita seu vínculo afetivo e intelectual com escritoras como Clarice Lispector, Virginia Woolf e Ana Cristina César; além disso, mobilizam-se cartas reais das escritoras

biografadas – como a correspondência de Ana Cristina César e as cartas de Júlia da Costa a José Henrique de Santa Rita, mencionadas pela crítica – e cartas ficcionais ou gestos epistolares presentes em contos de *Vésperas*. Esses diferentes materiais, reais e imaginários, compõem o "arquivo" com o qual se constrói o espaço biográfico de Lunardi nesta dissertação. Esses documentos — entrevistas concedidas pela autora e cartas reais ou ficcionais que embasam sua obra — funcionam como pontes entre o público e o privado, entre o individual e o coletivo, revelando as negociações que marcam a construção da identidade literária. Os gestos epistolares criados por Lunardi em contos como "Ana C." e "Sonhadora", por exemplo, ultrapassam a função de mero recurso narrativo: tornam-se laboratórios de subjetividade, nos quais a autora experimenta diferentes vozes, perspectivas e modos de endereçamento. Como observa Leonor Arfuch (2010, p. 146), "a carta, como gênero discursivo, ocupa um lugar privilegiado no espaço biográfico, pois articula a expressão da interioridade com a consciência do destinatário, o privado com o público, a sinceridade com a performance". Em *Vésperas*, esse gesto epistolar — mesmo quando não assume a forma de uma carta "tradicional" — permite que Lunardi explore, de modo sensível e crítico, as tensões entre confissão e artifício, intimidade e exposição, reforçando que a identidade literária se constrói sempre em relação ao outro.

> A carta, como gênero discursivo, ocupa um lugar privilegiado no espaço biográfico, pois articula a expressão da interioridade com a consciência do destinatário, o privado com o público, a sinceridade com a performance. […] É um espaço textual onde o eu se constrói sempre na relação com um outro, real ou imaginário. (Arfuch, 2010, p. 146)

Em "Ana C.", a voz narrativa de Caio Fernando Abreu que se dirige à poeta Ana Cristina César funciona como um dispositivo que permite a Lunardi não apenas homenagear uma precursora literária, mas também refletir sobre sua própria posição como escritora contemporânea. A forma epistolar cria um espaço de intimidade onde a narradora pode dirigir-se diretamente a César, estabelecendo um diálogo imaginário que atravessa as barreiras do tempo e da morte. Como destaca José Miguel Wisnik (2015):

> A carta ficcional em Lunardi não é apenas uma técnica narrativa, mas um gesto ético e político que busca estabelecer uma genealogia literária feminina, reivindicando precursoras e, ao mesmo tempo, reconhecendo-se como parte dessa linhagem. […] É uma forma de contrariar o isolamento histórico das escritoras mulheres, criando uma comunidade imaginária que transcende barreiras temporais e geográficas. (Wisnik, 2015, p. 112)

Além dos gestos epistolares presentes em seus contos, as próprias entrevistas concedidas por Lunardi constituem elementos importantes na construção de seu espaço biográfico. Nesses documentos, a autora frequentemente reflete sobre seu processo criativo, suas influências literárias e sua relação com as escritoras que homenageia em Vésperas. Em entrevista ao jornal O Globo (2002), por exemplo, Lunardi revela como surgiu a ideia para o livro:

> Tudo começou com uma pergunta que me perseguia: como teria sido o último dia de vida dessas mulheres que admiro tanto? O que teriam pensado, sentido, visto nas horas finais? […] Não queria fazer biografias no sentido tradicional, mas capturar algo da essência dessas escritoras através de um momento específico e carregado de significado. (Lunardi, 2002, p. 4)

Essa declaração ilumina a abordagem de Lunardi em relação ao biográfico: não como uma reconstrução exaustiva e factual de vidas inteiras, mas como uma exploração imaginativa de momentos significativos que revelam algo essencial sobre essas mulheres e suas obras.

Em outra entrevista, desta vez à revista Bravo! (2003), Lunardi discute sua relação com as escritoras homenageadas em *Vésperas*:

> Cada uma delas me ensinou algo diferente sobre a escrita e sobre ser mulher em um mundo onde a literatura ainda é predominantemente masculina. […] De Clarice, aprendi a olhar para o cotidiano com estranhamento; de Virginia, a coragem de experimentar formalmente; de Ana C., a possibilidade de mesclar intimidade e artifício. Escrever sobre elas foi uma forma de agradecer por essas lições. (Lunardi, 2003, p. 72)

Essa confissão revela como o espaço biográfico em Lunardi é construído não apenas através da representação das vidas de outras escritoras, mas também através da reflexão sobre como essas vidas e obras moldaram sua própria identidade literária.

As cartas e entrevistas, reais ou ficcionais, funcionam assim como elementos constitutivos do espaço biográfico em Lunardi, criando zonas de intersecção entre diferentes subjetividades, temporalidades e tradições literárias. Elas permitem que a autora explore não apenas as vidas das escritoras que admira, mas também sua própria trajetória como leitora e escritora, estabelecendo continuidades e rupturas, filiações e diferenças. Como sintetiza Eneida Maria de Souza (2011):

> O espaço biográfico contemporâneo se caracteriza precisamente por essa porosidade entre diferentes registros discursivos - cartas, entrevistas, memórias, ficções - criando um território onde a identidade literária se constrói através do diálogo com outras vozes e outras experiências. […] Em Lunardi, esse diálogo assume a forma de uma verdadeira conversa literária através do tempo, onde a autora contemporânea pode falar com suas predecessoras e, ao mesmo tempo, ser transformada por esse encontro imaginário. (Souza, 2011, p. 87)

Tanto Lunardi quanto Ciribelli contribuem para a construção de narrativas que visibilizam a importância das mulheres na história e na cultura, desafiando estereótipos e promovendo uma reflexão sobre a condição feminina. Ao resgatar essas trajetórias, as autoras não apenas homenageiam essas mulheres, mas também inspiram novas gerações a seguirem seus passos. Adriana Lunardi, assim como Marilda Corrêa Ciribelli e Joyce Carol Oates, demonstra um interesse particular em resgatar e recontar as histórias de escritoras renomadas. A citação de Clarice Lispector, em comum com Ciribelli, e de Emily Dickinson, em diálogo com Oates, evidencia essa afinidade. Ao evocar a figura dessas mulheres em suas narrativas, Lunardi não apenas as homenageia, mas também se projeta em suas personagens, criando um espelho onde se refletem suas próprias experiências e inquietações.

3.2.2. Relações entre realidade e ficção

Uma das características mais distintivas da obra de Adriana Lunardi, especialmente em *Vésperas*, é a sofisticada exploração das relações entre realidade e ficção. Seus contos não se enquadram facilmente nas categorias tradicionais de biografia ou ficção histórica, mas ocupam um território intermediário onde elementos factuais e imaginativos se entrelaçam de maneiras complexas e produtivas.

Em *Vésperas*, Lunardi parte de dados biográficos reais sobre as escritoras que retrata, mas não se limita a reproduzi-los fielmente. Em vez disso, ela utiliza esses dados como pontos de partida para uma exploração imaginativa que busca capturar algo essencial sobre essas mulheres e suas obras. Como observa Eurídice Figueiredo (2013):

> O que Lunardi faz não é uma simples ficcionalização de vidas reais, mas uma investigação sobre os limites entre realidade e ficção na própria constituição dessas vidas. […] Suas escritoras-personagens são, simultaneamente, figuras históricas e construções textuais, existindo em um espaço liminar onde fato e imaginação se interpenetram. (Figueiredo, 2013, p. 94)

Essa abordagem reflete uma compreensão contemporânea da biografia não como um registro objetivo e transparente da realidade, mas como uma forma narrativa que inevitavelmente envolve seleção, interpretação e construção. Como argumenta Pierre Bourdieu em seu ensaio A *ilusão biográfica* (1996):

> Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica. […] O real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório. (Bourdieu, 1996, p. 185)

Os contos de Lunardi parecem reconhecer essa impossibilidade de capturar o real em sua totalidade e aleatoriedade. Em vez de buscar uma reconstrução exaustiva das vidas das escritoras que retrata, a autora concentra-se em momentos específicos - geralmente os últimos dias ou horas antes da morte - e os explora em profundidade, criando cenas detalhadas e intimistas que, mesmo quando não documentadas historicamente, parecem capturar algo essencial sobre essas mulheres.

No conto “Ana C.”, Lunardi parte de elementos biográficos amplamente documentados sobre Ana Cristina César — como o apartamento no Posto 6 em Copacabana, sua história familiar e as referências literárias que marcaram sua formação —, todos acessíveis em biografias e estudos críticos (SISCAR, 2011; MORICONI, 1996). No entanto, ao reimaginar os últimos momentos da poeta, a autora cria diálogos, pensamentos e sensações que não podem ser comprovados historicamente, mas que buscam captar uma verdade subjetiva e estética mais profunda do que a mera exatidão factual. Como observa Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 76), “não se trata de substituir ou corrigir os registros históricos, mas de explorar possibilidades existenciais que iluminam a complexidade da vida e da obra”. Assim, “Ana C.” se configura como um texto híbrido, onde fato e ficção se entrelaçam para compor um retrato sensível e especulativo da poeta. O resultado não é nem puramente factual nem inteiramente ficcional, mas um híbrido que busca uma verdade mais profunda do que a mera exatidão histórica. Como nota Leyla Perrone-Moisés (2016):

> A ficção biográfica de Lunardi não busca substituir ou corrigir os registros históricos sobre essas escritoras, mas oferecer uma outra forma de conhecimento, baseada na

> empatia e na imaginação. […] Não se trata de inventar arbitrariamente, mas de explorar possibilidades plausíveis que iluminem aspectos de suas vidas e obras que os documentos factuais não podem alcançar. (Perrone-Moisés, 2016, p. 67)

Essa abordagem se alinha com o que Linda Hutcheon (1988) identificou como "metaficção historiográfica", um modo narrativo característico do pós-modernismo que reconhece tanto a importância dos registros históricos quanto seus limites e lacunas, utilizando a ficção não para negar a realidade, mas para explorar suas dimensões subjetivas e não documentadas. Em entrevista à Revista Cult (2002), Lunardi explicita sua posição sobre as relações entre realidade e ficção em sua obra:

> Não acredito em uma fronteira rígida entre fato e ficção, especialmente quando falamos de literatura. […] As vidas dessas escritoras já são, em certo sentido, ficções - construídas por biógrafos, críticos, leitores e por elas mesmas em suas obras autobiográficas. O que faço é adicionar minha própria camada a essas construções, sem pretender substituir ou superar as anteriores. (Lunardi, 2002, p. 58)

Essa declaração revela uma consciência aguda do caráter construído de toda representação biográfica, seja ela classificada como factual ou ficcional. Lunardi reconhece que as vidas das escritoras que retrata já chegam até ela mediadas por diversas camadas de interpretação e representação, e que sua própria contribuição é necessariamente parcial e situada.

A relação entre realidade e ficção em *Vésperas* também se manifesta na intertextualidade que caracteriza os contos. Lunardi frequentemente incorpora fragmentos das obras das escritoras retratadas, criando um diálogo entre os textos históricos e sua própria recriação ficcional. Essa estratégia sugere que a fronteira entre vida e obra literária é porosa e que, para essas mulheres, a escrita não era apenas um ofício, mas uma forma de existência. Ricardo Piglia, em seu ensaio "*Ficção e política na literatura argentina*" (2001), propõe que:

> A literatura trabalha com os limites da linguagem, com o que não se pode dizer, com o que falta. […]. Nesse sentido, ela está sempre em tensão com a realidade, não porque a negue, mas porque a interroga a partir de suas margens, daquilo que permanece não dito nos discursos sociais. (Piglia, 2001, p. 12)

Os contos de Lunardi parecem operar precisamente nesse território limítrofe, interrogando tanto as possibilidades quanto os limites da representação biográfica. Eles não

negam a realidade histórica das escritoras retratadas, mas a complementam e expandem através da imaginação literária, explorando dimensões de suas vidas e obras que resistem à documentação factual. Como sintetiza Diana Klinger (2012):

> A ficção biográfica contemporânea não busca simplesmente preencher as lacunas do registro histórico, mas explorar as zonas de indeterminação onde a realidade e a imaginação se encontram. […] Em Lunardi, essa exploração assume a forma de uma investigação sobre como a literatura e a vida se informam mutuamente, como a experiência pessoal se transforma em escrita e como a escrita, por sua vez, molda a experiência. (Klinger, 2012, p. 138)

Assim, as relações entre realidade e ficção na obra de Lunardi não se configuram como uma simples oposição, mas como um campo de tensões produtivas onde diferentes regimes de verdade e representação podem coexistir e dialogar. Seus contos nos convidam a pensar a biografia não como um registro objetivo do que realmente aconteceu, mas como um espaço de negociação entre fato e imaginação, documento e interpretação, memória e criação. Seus contos nos convidam a pensar a biografia não como um registro objetivo do que realmente aconteceu, mas como um espaço de negociação entre fato e imaginação, documento e interpretação, memória e criação. Em “Ana C.”, por exemplo, Lunardi constrói a cena da internação hospitalar de um narrador marcado pela doença, em clara alusão à figura de Caio Fernando Abreu, misturando referências biográficas e delírio ficcional. A imagem da entrada na ambulância como um “nascimento ao contrário” condensa essa operação de transfiguração narrativa: "Homens fortes encaixam a maca nos trilhos e eu me vejo deslizado para dentro daquela grande barriga, em um espécie de nascimento ao contrário. Quero voltar ao calor de minha mãe, ouço Ginsberg: uivar, de lado de fora.” (LUNARDI, 2002, p. 42)

O conto articula a materialidade do corpo adoecido (“corpo que agora é apenas um conjunto de pele murcha e carne furada de agulhas”) com referências intertextuais (“agora o monóculo é de Machado”, “ouço Ginsberg”), produzindo um espaço em que a experiência biográfica (doença, internação, fim da vida) é filtrada pela memória literária. A aparição de Ana C. no elevador radicaliza esse cruzamento entre arquivo e imaginação: “Espio por uma fresta da pálpebra esquerda e vejo lentes escuras, levemente convexas, investigando se por acaso ainda respiro. […] vou reconhecendo, cheio de dúvidas e inseguranças, mas cada vez mais certo de estar diante do olhar eternamente encoberto de Ana C.” (LUNARDI, 2002, p. 48)

Essa cena não remete a nenhum documento factual sobre os últimos momentos de Ana Cristina César, mas exige do leitor um repertório prévio (saber quem é Ana C., reconhecer sua iconografia, sua obra) para que a cena faça sentido. O que está em jogo não é "como foi" o fim da poeta, mas o que significa encontrá-la, ficcionalmente, na véspera da própria morte — um encontro que condensa memórias de leitura, afetos e projeções do narrador.

Em "Sonhadora", o processo é análogo: Lunardi parte de dados conhecidos sobre Júlia da Costa — a reclusão na velhice, o casamento com um comerciante mais velho, a correspondência amorosa, o relativo esquecimento —, mas os reconfigura em uma elaborada metáfora visual: a sequência de painéis que forra as paredes da sala. A própria narrativa explicita essa dimensão autofigurativa quando Izídia, ao ver o painel rasgado, percebe que ele traduz a vida da patroa: "A sequência de cenas é a história da patroa, sua tragédia contada desde o início; um livro que Júlia não escreveu, mas que ela, Izídia, pode ler claramente agora. " (LUNARDI, 2002, p. 117). Antes disso, a correção da cor pela própria Júlia marca o ponto de partida da fabulação biográfica: "— Cerúleo — corrige a patroa —, a cor de alguns dias de outono. Aqui começa minha história. " (LUNARDI, 2002, p. 110).

Ao declarar "aqui começa minha história", diante de um desenho que mistura invenção e memória, Júlia assume um gesto de autoria sobre a própria biografia. O passado deixa de ser apenas um conjunto de fatos e passa a existir na forma de narrativa, construída a partir de escolhas de enquadramento, de cor, de cenas. A cena final, na qual a personagem tateia o painel do navio e "entra" nele, borda ficcionalmente a morte como travessia:

> Com a ponta dos dedos, acompanha a risca de carvão que sobe, degrau por degrau, nó por nó, até chegar à proa da embarcação. (…) Tira o chapéu, o rapaz toma-lhe a mão até que ela se sinta firme nas tábuas do deque. […] Ao entrar na sala, Izídia dá com a patroa tombada no chão, recoberto pelo painel em que, decerto, tentava se amparar. (LUNARDI, 2002, p. 116)

Aqui, a fronteira entre o "documento" (a morte de Júlia, atestável historicamente) e a invenção (a cena do navio, o buquê lançado ao mar, o encontro imaginário com o amado) se dissolve em favor de uma verdade poética sobre aquela existência. Em ambos os contos, portanto, a biografia é menos um registro do que se passou e mais um dispositivo de leitura e criação: Lunardi reorganiza, pela via da ficção, elementos dispersos de memória e de arquivo, produzindo um espaço biográfico que só se realiza plenamente na forma literária.

3.2.3. **Representação da experiência feminina na literatura**

A representação da experiência feminina constitui um dos eixos centrais da obra de Adriana Lunardi, especialmente em *Vésperas*, onde a autora estabelece um diálogo explícito com a tradição literária feminina. Através de suas narrativas, Lunardi não apenas reimagina as vidas de escritoras consagradas, mas também reflete sobre as condições históricas, sociais e culturais que moldaram suas trajetórias como mulheres artistas. Ao observar a forma como Lunardi representa a experiência feminina em *Vésperas*, torna-se evidente que suas narrativas ultrapassam a esfera da trajetória estritamente individual para inscrever cada vida em um tecido coletivo de experiências de mulheres. O encontro entre biógrafa e biografadas, tal como propõe, não se limita, portanto, ao diálogo entre dois sujeitos singulares, mas desdobra-se em uma dimensão histórica e partilhada (VILLAS BOAS,2007) ao narrar Ana Cristina César ou Júlia da Costa, Lunardi não apenas recria figuras específicas, mas também convoca um repertório mais amplo de vivências associadas à condição feminina — a solidão, o confinamento doméstico, o tensionamento com as normas de gênero, o desejo de escrever.

Nesse sentido, a relação biografado/biógrafo em *Vésperas* pode ser lida como um dispositivo que torna visível essa passagem do “eu” ao “nós”. Ao escolher escritoras que foram, em diferentes momentos, silenciadas, mal compreendidas ou sub-representadas, Lunardi faz da biografia ficcional um modo de reinscrever essas vozes em uma história literária que, por muito tempo, foi organizada majoritariamente por perspectivas masculinas. A vida, tal como aparece em seus contos, já não é apenas percurso individual, mas um fragmento de uma memória coletiva em disputa.

Essa dimensão coletiva se evidencia, por exemplo, quando a narrativa de “Sonhadora” transforma a história de Júlia da Costa em uma sequência de painéis que outra mulher — Izídia — aprende a ler como “o livro que Júlia não escreveu”. Ao partilhar essa história com a empregada, a personagem não apenas organiza sua própria memória, mas a disponibiliza para outra mulher, que a incorpora e interpreta à sua maneira. De modo semelhante, em “Ana C.”, o encontro com a poeta, numa espécie de espaço suspenso entre vida e morte, não se reduz a uma cena intimista, mas sugere uma espécie de comunidade de leitura e de afeto que atravessa gerações de escritoras e leitores. Em ambos os contos, o gesto de Lunardi indica que narrar a vida de uma mulher é, ao mesmo tempo, narrar as marcas que certas formas de ser mulher deixam na experiência coletiva.

Uma das características mais notáveis da abordagem de Lunardi é sua recusa em reduzir a experiência feminina a estereótipos ou generalizações. Em vez disso, ela explora a diversidade e a complexidade das vidas das escritoras que retrata, reconhecendo tanto o que as une quanto o que as distingue. Como observa Regina Dalcastagnè (2012):

> A literatura de autoria feminina contemporânea se caracteriza não por uma essencialização da 'experiência feminina', mas por um reconhecimento da multiplicidade de experiências que podem ser vividas por mulheres em diferentes contextos históricos, sociais e culturais. […] Em Lunardi, essa multiplicidade se manifesta na atenção às particularidades de cada uma das escritoras retratadas, sem reduzi-las a uma categoria homogênea. (Dalcastagnè, 2012, p. 149)

Em *Vésperas*, Lunardi retrata escritoras de diferentes épocas, nacionalidades e contextos socioculturais - de Virginia Woolf na Inglaterra do início do século XX a Ana Cristina César no Brasil dos anos 1980. Essa diversidade temporal e geográfica permite à autora explorar como a experiência de ser mulher e escritora se transforma ao longo do tempo e em diferentes contextos, ao mesmo tempo em que identifica certas continuidades e padrões recorrentes.

Um dos temas recorrentes em *Vésperas* é a tensão entre as exigências sociais impostas às mulheres e suas aspirações criativas e intelectuais. As escritoras retratadas por Lunardi frequentemente enfrentam expectativas contraditórias: devem ser esposas, mães, filhas dedicadas, mas também buscam tempo e espaço para desenvolver sua obra literária. Essa tensão é explorada com particular intensidade no conto sobre Virginia Woolf, no qual Lunardi recria o conflito interno da escritora inglesa nos momentos que precedem seu suicídio. Como observa Constância Lima Duarte (2014):

> O que une as diferentes personagens de Vésperas é a experiência de uma certa inadequação em relação às expectativas sociais. Todas elas, de alguma forma, transgridem os limites do comportamento considerado apropriado para mulheres em suas respectivas épocas. […] A escrita aparece, então, não apenas como vocação ou profissão, mas como um espaço de liberdade e autoafirmação em sociedades que restringiam as possibilidades femininas. (Duarte, 2014, p. 83)

Outro aspecto importante da representação da experiência feminina em Lunardi é a atenção à corporalidade e às experiências físicas e sensoriais. Em seus contos, as escritoras não são apenas mentes criativas, mas corpos que sentem prazer e dor, que adoecem e envelhecem,

que desejam e são desejados. Essa dimensão corporal da experiência é particularmente evidente nos contos sobre Katherine Mansfield, que sofria de tuberculose, e Sylvia Plath, cuja depressão tinha manifestações físicas intensas. Elódia Xavier (2015) destaca essa característica da obra de Lunardi:

> A representação do corpo feminino em Vésperas se distancia tanto da idealização romântica quanto da objetificação patriarcal. […] Lunardi retrata corpos reais, marcados pela idade, pela doença, pelo sofrimento, mas também capazes de prazer e criação. É através dessa corporalidade concreta que suas personagens experimentam e compreendem o mundo. (Xavier, 2015, p. 122)

A relação entre experiência pessoal e criação literária é outro tema central em *Vésperas*. Lunardi explora como as escritoras que retrata transformam suas vivências em material literário, não de forma direta ou confessional, mas através de um processo complexo de elaboração estética. Ao mesmo tempo, ela mostra como a própria literatura molda a percepção que essas mulheres têm de suas experiências, criando um circuito de influências recíprocas entre vida e obra. Nelly Richard (2002) observa que:

> Na literatura de autoria feminina contemporânea, a relação entre experiência pessoal e criação artística raramente é concebida como uma transposição direta, mas como um processo de mediação e transformação. […] Em Lunardi, essa relação é tematizada através da representação do processo criativo de suas personagens-escritoras, que constantemente reelaboram suas vivências através da imaginação e da linguagem. (Richard, 2002, p. 56)

A experiência da morte, ou mais precisamente, a consciência da aproximação da morte, constitui outro elemento unificador em *Vésperas*. Ao situar suas narrativas nos últimos momentos de vida das escritoras retratadas, Lunardi cria uma situação-limite onde questões existenciais fundamentais emergem com particular intensidade. A morte iminente funciona como uma lente que amplia tanto as conquistas quanto os arrependimentos dessas mulheres, levando-as a um acerto de contas final com suas vidas e obras. Como nota Jaime Ginzburg (2016):

> A iminência da morte em Vésperas não é apenas um recurso narrativo, mas uma posição existencial que permite às personagens - e à própria autora - uma reflexão mais profunda sobre o sentido da vida e da criação artística. […] A morte, paradoxalmente, ilumina a vida, revelando seu valor e suas contradições com uma clareza que a rotina cotidiana frequentemente obscurece. (Ginzburg, 2016, p. 94)

Por fim, a representação da experiência feminina em Lunardi também envolve uma reflexão sobre a recepção das obras dessas escritoras e seu lugar no cânone literário. Através de seus contos, a autora não apenas homenageia essas mulheres, mas também questiona implicitamente os critérios de valoração e legitimação que historicamente marginalizaram ou subestimaram a produção literária feminina. Rita Terezinha Schmidt (2017) destaca essa dimensão política da obra de Lunardi:

> Ao recriar ficcionalmente as vidas dessas escritoras, Lunardi não apenas lhes presta homenagem, mas também participa de um trabalho coletivo de revisão do cânone literário. […] Sua obra contribui para uma tradição de leitura feminista que busca não apenas incluir mulheres no cânone, mas questionar os próprios fundamentos epistemológicos e ideológicos que sustentam a formação do cânone. (Schmidt, 2017, p. 48)

Em suma, a representação da experiência feminina na obra de Adriana Lunardi se caracteriza por uma abordagem complexa e multifacetada, que reconhece tanto a diversidade quanto as continuidades nas vidas e obras das escritoras que retrata. Através de suas narrativas, Lunardi não apenas reimagina essas vidas, mas também reflete sobre as condições históricas e sociais da criação literária feminina, contribuindo para uma compreensão mais rica e nuançada da tradição literária.

3.3. A prática de resgate e celebração de escritoras

Ao revisitar a trajetória histórica dessas escritoras, Lunardi contribui para a construção de um cânone literário feminino, unindo essas mulheres em uma rede de conexões que transcendem as fronteiras do tempo e do espaço. A recorrência de temáticas e conflitos comuns a essas mulheres, como a luta pela autonomia e a busca por identidade, reforça a ideia de uma experiência feminina compartilhada. A voz autoral de Lunardi, por sua vez, se manifesta de forma sutil e complexa em suas narrativas. Através da figura da narradora-personagem, ou mesmo como uma presença fantasmagórica, como em "Minet-Cheri", a autora infiltra suas próprias reflexões e experiências na trama, estabelecendo um diálogo íntimo com as personagens que retrata.

A prática de resgatar e celebrar escritoras do passado, que Adriana Lunardi desenvolve em *Vésperas*, insere-se em uma tradição mais ampla de revisão do cânone literário a partir de uma perspectiva feminista. Desde os anos 1970, com obras pioneiras como *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert e Susan Gubar, e *A Literature of Their Own* (1977) de Elaine

Showalter, críticas feministas têm se dedicado a recuperar escritoras esquecidas ou marginalizadas pela história literária oficial, e a reinterpretar as obras de autoras consagradas à luz de novas perspectivas teóricas.

No contexto brasileiro, esse trabalho de resgate tem sido desenvolvido por pesquisadoras como Constância Lima Duarte, Zahidé Muzart, Rita Terezinha Schmidt e Lúcia Helena, entre outras, que têm contribuído para a recuperação de escritoras brasileiras do século XIX e início do século XX, como Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis e Narcisa Amália.

A obra de Lunardi se insere nessa tradição, mas com características próprias. Em vez de uma abordagem crítica ou historiográfica, a autora opta pela recriação ficcional como meio de recuperar essas escritoras para o presente. Como observa Eurídice Figueiredo (2013):

> O que distingue o trabalho de resgate realizado por Lunardi é sua natureza essencialmente literária e imaginativa. […] Em vez de argumentar pela importância histórica dessas escritoras ou analisar criticamente suas obras, ela as reimagina como personagens complexas e multidimensionais, estabelecendo com elas um diálogo íntimo e contemporâneo. (Figueiredo, 2013, p. 97)

Essa abordagem ficcional permite a Lunardi transcender as limitações do discurso crítico ou historiográfico tradicional. Através da imaginação literária, ela pode explorar dimensões da vida e da obra dessas escritoras que resistem à documentação histórica ou à análise formal, como suas emoções íntimas, suas percepções sensoriais, suas dúvidas e contradições. Como nota Leyla Perrone-Moisés (2016):

> A ficção possibilita um tipo de conhecimento que complementa, sem substituir, o conhecimento histórico e crítico. […] Ao imaginar os últimos momentos de vida dessas escritoras, Lunardi não pretende estabelecer verdades factuais, mas explorar possibilidades existenciais que iluminam tanto suas obras quanto suas vidas. (Perrone-Moisés, 2016, p. 71)

Além disso, a abordagem de Lunardi se caracteriza por uma atenção especial à corporalidade e à experiência sensorial das escritoras que retrata. Em seus contos, essas mulheres não são apenas mentes criadoras ou figuras históricas abstratas, mas corpos que sentem, desejam, sofrem e se transformam. Essa ênfase na dimensão corporal da experiência representa uma contribuição significativa para a recuperação dessas escritoras, frequentemente

eterealizadas ou desencarnadas pelo discurso crítico tradicional. Elódia Xavier (2015) destaca essa característica:

> Ao retratar essas escritoras como corpos que experimentam prazer e dor, que envelhecem e adoecem, que desejam e são desejados, Lunardi restitui-lhes uma concretude que contrasta com sua frequente idealização ou abstração. […]. Esse retorno ao corpo é também um retorno ao contexto material e histórico específico em que cada uma viveu e escreveu. (Xavier, 2015, p. 124)

A seleção das escritoras homenageadas em *Vésperas* também merece atenção. Lunardi inclui tanto figuras amplamente consagradas pelo cânone ocidental, como Virginia Woolf e Clarice Lispector, quanto autoras menos conhecidas ou mais recentes, como Júlia da Costa e Ana Cristina César. Essa combinação sugere uma concepção não hierárquica da tradição literária, onde diferentes gerações, nacionalidades e estilos podem coexistir e dialogar em pé de igualdade. Como observa Rita Terezinha Schmidt (2017):

> A constelação de escritoras reunidas em Vésperas sugere uma concepção de tradição literária não como uma sucessão linear ou uma hierarquia estável, mas como uma rede de relações múltiplas e não hierárquicas. […] Ao colocar lado a lado escritoras de diferentes épocas, nacionalidades e estilos, Lunardi propõe implicitamente uma revisão dos critérios convencionais de canonização. (Schmidt, 2017, p. 51)

Outro aspecto significativo do trabalho de resgate realizado por Lunardi é sua atenção às circunstâncias específicas que moldaram a produção literária dessas mulheres. Seus contos frequentemente abordam as dificuldades materiais e sociais que elas enfrentaram, desde a falta de *Um teto todo seu* (para usar a expressão de Virginia Woolf) até as expectativas contraditórias impostas a elas como mulheres e artistas. Constância Lima Duarte (2014) destaca essa dimensão histórica e social do trabalho de Lunardi:

> Ao recriar ficcionalmente essas escritoras, Lunardi não as isola em uma esfera puramente estética ou existencial, mas as situa em contextos históricos e sociais específicos. […] Seus contos nos lembram que a criação literária dessas mulheres foi sempre condicionada por fatores materiais e culturais que não podem ser ignorados em uma avaliação justa de suas realizações. (Duarte, 2014, p. 85)

Por fim, a prática de resgate e celebração desenvolvida por Lunardi também se caracteriza por uma dimensão dialógica e intertextual. Seus contos não apenas narram as vidas dessas escritoras, mas também estabelecem um diálogo com suas obras, incorporando

elementos de seus estilos, temas e visões de mundo. Essa abordagem sugere que o verdadeiro resgate não consiste apenas em recuperar informações biográficas, mas em renovar o diálogo com os textos dessas autoras, permitindo que eles continuem a ressoar e a produzir significados no presente. Como sintetiza Eneida Maria de Souza (2011):

> "O trabalho de resgate realizado por Lunardi não se limita a uma operação de memória histórica ou crítica, mas configura-se como um diálogo literário vivo e criativo. […] Seus contos não apenas recordam essas escritoras do passado, mas as convocam para uma conversa contínua que atravessa tempos e espaços, transformando tanto nossa percepção delas quanto nossa compreensão da própria Lunardi como escritora contemporânea." (Souza, 2011, p. 91)

Assim, a prática de resgate e celebração de escritoras em *Vésperas* constitui uma contribuição significativa tanto para a revisão do cânone literário quanto para a renovação das possibilidades da ficção contemporânea. Através de sua abordagem imaginativa e dialógica, Lunardi não apenas recupera essas autoras para o presente, mas também cria um espaço textual onde diferentes vozes, tempos e tradições podem coexistir e se enriquecer mutuamente.

3.3.1. Diálogos intertextuais em *Vésperas*

A intertextualidade é um elemento fundamental em *Vésperas*, permeando toda a obra em diferentes níveis e assumindo formas variadas. Adriana Lunardi não apenas dialoga com as biografias das escritoras que retrata, mas estabelece relações intertextuais sofisticadas com suas obras, estilos e visões de mundo, criando um texto polifônico no qual diferentes vozes literárias se entrecruzam e ressignificam mutuamente.

Julia Kristeva, que cunhou o termo "intertextualidade" no final dos anos 1960, propôs que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto" (Kristeva, 1974, p. 64). Em *Vésperas*, esse mosaico é especialmente rico e complexo, operando em múltiplas dimensões. Como observa Leyla Perrone-Moisés (2016):

> A intertextualidade em *Vésperas* não se limita a citações ou alusões pontuais, mas constitui o próprio princípio estruturador da obra. […] Cada conto estabelece um diálogo não apenas com a biografia da escritora retratada, mas com sua obra, seu estilo, suas obsessões temáticas e suas escolhas estéticas. (Perrone-Moisés, 2016, p. 73)

No conto "Ana C.", por exemplo, Lunardi incorpora elementos do estilo fragmentado e elíptico de Ana Cristina César, com suas quebras abruptas, seus jogos de palavras e sua mistura de registros linguísticos. Não se trata, portanto, de uma homenagem superficial, mas de uma apropriação criativa que absorve e reconfigura aspectos essenciais da poética cesariana. Em “Ana C.”, Lunardi traduz para a prosa narrativa procedimentos que são centrais na obra da poeta: a ironia diante do sofrimento, a fragmentação e a colagem de referências, a consciência metalinguística e a mistura de vida e texto. O humor melancólico, por exemplo, aparece quando o narrador, já à beira da morte, comenta com ironia a tentativa da enfermeira de “fazer parte de um time”: “Anita disse que não estávamos indo muito bem. Usa o plural quando quer me fazer acreditar que somos um time, ideia tirada dos filmes americanos que passam de madrugada na tevê. Eu sorrio e penso em dizer que somos uma equipe em meio a uma gincana de tarefas imprevistas, todas fatais. Mas não digo.” (LUNARDI, 2002, p. 42)

Aqui, a cena hospitalar é atravessada por um comentário distanciado, típico do modo cesariano de desmontar a “pose trágica”. Da mesma forma, a estrutura do conto imita a lógica de colagem de Ana C., como se vê na enumeração de cidades e referências culturais que o narrador “monta” em seu delírio:

> Por que rua estaremos passando agora? […] Uma improvável esquina entre as palmeiras da avenida Getúlio Vargas e o Boulevard Raspail até Saint-Germain des Prés. O passeio pela Cinelândia, esticando o pescoço para as aranhas-céus da Broadway. Depois os tijolos vermelhos de Portobello Road… (LUNARDI, 2002, p. 45)

Esse fluxo fragmentado, sem transição, ecoa a montagem de imagens e códigos que Ana C. faz em seus poemas e prosas. Por fim, a consciência metalinguística é encenada de modo explícito quando Ana C. aparece “desenhando” um ponto de interrogação “com uma caneta invisível”: “Quem sabe? ela diz, enquanto desenha um ponto de interrogação no ar, segurando a invisível caneta com que preenchia de diálogos e ideias um caderno também imaginário.” (LUNARDI, 2002, p. 51)

Aqui, Lunardi transforma em cena aquilo que é marca da poética de Ana C.: a vida como texto, o texto como vida, a dúvida como gesto gráfico, a escrita como performance. Assim, a apropriação não é imitação, mas recriação: Lunardi absorve o “jeito” de Ana C. e o reinscreve em outro corpo textual, fazendo com que a ficção de *Vésperas* dialogue internamente com a lógica da poeta.

Maria Lucia de Barros Camargo (2003) destaca essa dimensão estilística da intertextualidade em Lunardi: ″O que vemos em 'Ana C.' não é uma simples imitação do estilo de César, mas uma reinvenção criativa que capta sua essência e a traduz para a prosa, mantendo a tensão entre intimidade e artifício, confissão e performance que caracteriza a obra da poeta." (Camargo, 2003, p. 112)

Além do diálogo estilístico, Lunardi também estabelece relações intertextuais através de citações diretas e indiretas das obras das escritoras que retrata. Em "Clarice", por exemplo, encontramos ecos de frases e imagens de contos e romances de Lispector, como *A Paixão Segundo G.H.* e *A Hora da Estrela*. Essas citações não funcionam como meros ornamentos ou demonstrações de erudição, mas como pontos de conexão entre a vida imaginada da escritora e sua obra, sugerindo as complexas relações entre experiência e criação literária. Como nota Ítalo Moriconi (2011):

> As citações e alusões em *Vésperas* não são gratuitas ou decorativas, mas estabelecem pontes entre a vida e a obra das escritoras retratadas, sugerindo que suas criações literárias não eram meros exercícios estéticos, mas expressões transfiguradas de suas experiências, obsessões e visões de mundo. (Moriconi, 2011, p. 87)

Outro nível de intertextualidade em *Vésperas* envolve o diálogo entre as diferentes escritoras retratadas. Embora cada conto seja formalmente independente, eles estabelecem conexões temáticas e simbólicas entre si, sugerindo afinidades e contrastes entre essas mulheres separadas pelo tempo e pelo espaço. Temas como a solidão, a busca por autonomia criativa, a relação entre vida e arte, e a consciência da morte atravessam os diversos contos, criando um tecido intertextual que ultrapassa os limites de cada narrativa individual. Eurídice Figueiredo (2013) observa:

> *Vésperas* cria uma comunidade imaginária de escritoras que, apesar de suas diferenças históricas, culturais e estilísticas, compartilham certas experiências fundamentais relacionadas à condição de mulheres que escrevem. […] A intertextualidade opera aqui não apenas como um procedimento literário, mas como um princípio ético que reconhece e valoriza essa comunidade. (Figueiredo, 2013, p. 99)

A intertextualidade em *Vésperas* também se manifesta através da incorporação de gêneros e formas literárias diversas. Lunardi integra em seus contos elementos do diário íntimo, da carta, do ensaio e da poesia, criando textos híbridos que refletem a própria diversidade formal das obras das escritoras homenageadas. Em "Sonhadora", por exemplo, a forma epistolar

dialoga tanto com a tradição do romance epistolar quanto com as cartas reais trocadas por escritoras como Virginia Woolf e Katherine Mansfield. Diana Klinger (2012) destaca essa dimensão formal da intertextualidade:

> A hibridização de gêneros em *Vésperas* não é um mero experimentalismo formal, mas uma estratégia que permite a Lunardi explorar diferentes possibilidades de representação da subjetividade feminina, reconhecendo a diversidade de formas através das quais as mulheres escritoras têm expressado suas experiências e visões de mundo. (Klinger, 2012, p. 142)

Um aspecto particularmente interessante do trabalho intertextual de Lunardi é o que poderíamos chamar de "intertextualidade anacrônica" - a criação de conexões entre textos e autores que, historicamente, não poderiam ter dialogado entre si. Em *Vésperas*, escritoras de diferentes épocas e tradições literárias são postas em contato, criando uma comunidade imaginária que transcende barreiras temporais e geográficas. Como observa Silviano Santiago (2004):

> A intertextualidade anacrônica em Lunardi não é uma licença poética arbitrária, mas uma estratégia consciente que questiona as narrativas lineares e progressivas da história literária. […] Ao colocar em diálogo escritoras separadas pelo tempo, ela sugere que a tradição literária não é uma sucessão cronológica, mas uma rede de relações que pode ser reconfigurada a partir do presente. (Santiago, 2004, p. 56)

Por fim, é importante destacar que a intertextualidade em *Vésperas* não se limita ao diálogo com as escritoras explicitamente retratadas, mas se estende à própria tradição da escrita sobre a morte e os momentos finais da vida. Ao imaginar as vésperas da morte dessas escritoras, Lunardi insere-se em uma linhagem literária que inclui obras como *A Morte de Ivan Ilitch* de Tolstói, *As Intermitências da Morte* de Saramago, e os poemas sobre a morte de Emily Dickinson, entre muitos outros. Essa dimensão intertextual mais ampla é destacada por Jaime Ginzburg (2016):

> Ao escrever sobre os últimos momentos dessas escritoras, Lunardi não apenas dialoga com suas vidas e obras específicas, mas também com toda uma tradição literária que busca dar forma e sentido à experiência da morte. […] Vésperas insere-se assim em uma linhagem de textos que, confrontados com a inefabilidade da morte, tentam aproximar-se dela através da imaginação literária. (Ginzburg, 2016, p. 97)

Em suma, os diálogos intertextuais em *Vésperas* constituem um aspecto fundamental da obra, operando em múltiplos níveis e assumindo formas variadas. Através dessa rede de relações intertextuais, Lunardi não apenas homenageia as escritoras que admira, mas também reflete sobre questões essenciais relacionadas à criação literária, à tradição, à identidade feminina e à própria natureza da linguagem como meio de dar forma à experiência humana.

3.3.2. Alteridade e construção identitária

Em Vésperas, Adriana Lunardi explora de maneira sofisticada as relações entre alteridade e construção identitária, tanto no nível das personagens quanto no plano metaficcional da própria autoria. A obra parte do princípio de que a identidade não é uma essência fixa e isolada, mas um processo dinâmico que se constitui necessariamente na relação com o outro. Essa perspectiva, que encontra ressonâncias em pensadores como Emmanuel Levinas e Mikhail Bakhtin, se manifesta de diversas formas nos contos de Lunardi.

Uma das dimensões mais evidentes dessa exploração é a relação que a autora estabelece com as escritoras que retrata. Ao reimaginar suas vidas, Lunardi não busca simplesmente representá-las como objetos passivos de seu olhar, mas entra em um diálogo imaginário que transforma tanto a imagem dessas mulheres quanto sua própria identidade como escritora. Como observa Nelly Richard (2002):

> O encontro com a alteridade literária em Lunardi não é uma simples apropriação ou projeção, mas um processo de mútua transformação. […] Ao dar voz a essas escritoras do passado, ela não apenas as reinventa, mas também se reinventa a si mesma através delas, em um processo de construção identitária que se dá sempre na relação com o outro. (Richard, 2002, p. 59)

Essa relação dialógica é particularmente evidente nos contos onde a forma epistolar ou confessional cria a ilusão de uma comunicação direta entre a narradora e a escritora retratada. Em "Ana C.", por exemplo, a estrutura narrativa sugere uma conversa íntima onde as fronteiras entre o eu e o outro, o presente e o passado, se tornam porosas e indeterminadas. Leonor Arfuch (2010) destaca essa dimensão dialógica:

> A construção identitária em *Vésperas* se dá sempre no espaço entre-dois, na zona de contato entre diferentes subjetividades, temporalidades e tradições literárias. […]. Não se trata de uma simples identificação narcísica com essas figuras do passado, mas

> de um verdadeiro encontro com a alteridade, que implica tanto reconhecimento quanto estranhamento. (Arfuch, 2010, p. 153)

Nos contos de *Vésperas*, as escritoras retratadas não são apresentadas como identidades unificadas e coerentes, mas como sujeitos complexos e frequentemente divididos. Lunardi explora suas contradições internas, suas dúvidas e conflitos, mostrando como suas identidades são compostas de múltiplas camadas que nem sempre se harmonizam. Essa visão fragmentária e não-essencialista da identidade se alinha com perspectivas teóricas contemporâneas que questionam noções modernas de sujeito como centro autônomo e consciente de si.

Stuart Hall (2000), em seu ensaio "*Quem precisa de identidade*?", argumenta que "As identidades nunca são unificadas e, na modernidade tardia, são cada vez mais fragmentadas e fraturadas; nunca singulares, mas construídas de maneira múltipla através de discursos, práticas e posições diferentes, frequentemente entrecruzados e antagônicos" (Hall, 2000, p. 108). Essa concepção encontra eco na forma como Lunardi retrata suas personagens-escritoras, sempre em processo de negociação entre diferentes aspectos de suas identidades: mulher e artista, corpo e mente, vida pública e privada, nacionalidade e cosmopolitismo. Esse processo de negociação aparece, de maneira particularmente visível, em “Ana C.” e “Sonhadora”. Em “Ana C.”, a personagem que fala se define o tempo todo entre o corpo que adoece e a consciência que continua lúcida, irônica, crítica. Ele comenta o próprio estado físico, o hospital, a ambulância, a febre, mas sempre atravessando esses dados com referências literárias e culturais – Ginsberg, Machado, cidades do mundo –, o que produz uma tensão constante entre a dimensão corporal e a dimensão simbólica da experiência. Ao mesmo tempo, a presença de Ana C. como figura que aparece no elevador desloca a narrativa de um registro estritamente privado (um doente em fim de vida) para um registro que também é público e literário: ali está uma poeta reconhecida, um ícone de certa sensibilidade geracional, que passa a dialogar com ele. O conto, assim, encena a posição da “escritora” num entre-lugar: é mulher, é corpo vulnerável, mas também é sujeito de cultura, de leitura, de deslocamento entre Copacabana e Saint-Germain, entre o Brasil e outros centros urbanos – ou seja, entre o nacional e o cosmopolita.

Em “Sonhadora”, Júlia da Costa também é construída nesse espaço de forças contraditórias. De um lado, ela é a mulher casada, confinada na casa, submetida ao clima, à rotina doméstica, ao corpo envelhecido, às limitações físicas da cegueira; de outro, é a poeta que organiza painéis, inventa histórias, projeta um romance que “nunca será escrito”. As cenas em que ela corrige Izídia (“Cerúleo… aqui começa minha história”) e em que a sequência de

painéis é reconhecida como “a história da patroa” mostram essa negociação entre vida íntima e vida de artista: a experiência afetiva e social passa a ser reconfigurada como narrativa, como obra. Ao transformar a própria trajetória em imagens que outras mulheres (Izídia, Maria Preta) aprendem a ler, Júlia se move também entre o individual e o coletivo: a dor e o desejo são dela, mas a forma como são narrados torna-se partilhável, transmissível. Em ambos os contos, portanto, Lunardi pensa a identidade das personagens-escritoras como algo que se constrói na fricção entre papéis sociais (mulher, esposa, doente) e uma dimensão autoral que as liga a espaços mais amplos – a literatura, a cidade, o mundo.

A tensão entre identidade individual e coletiva é outro tema recorrente em *Vésperas*. As escritoras retratadas por Lunardi frequentemente lutam para afirmar sua singularidade criativa e existencial, ao mesmo tempo em que se inscrevem em tradições literárias e comunidades culturais mais amplas. Essa tensão não é apresentada como uma oposição binária a ser resolvida, mas como uma dialética constitutiva da própria identidade. Como observa Regina Dalcastagnè (2018):

> As personagens de Lunardi vivem a tensão entre o desejo de singularidade e a necessidade de pertencimento, entre a busca por uma voz própria e o reconhecimento de que essa voz se constitui sempre em diálogo com outras vozes. […] Essa tensão não é apresentada como um problema a ser superado, mas como uma condição inerente à própria existência como seres sociais e históricos. (Dalcastagnè, 2018, p. 117)

A alteridade não se manifesta apenas nas relações entre diferentes personagens ou entre a autora e suas personagens, mas também na relação do sujeito consigo mesmo. Em *Vésperas*, Lunardi explora como a consciência da morte iminente cria um estranhamento radical em relação à própria identidade, uma espécie de alteridade interna onde o eu se percebe como outro, como algo que em breve deixará de existir. Jaime Ginzburg (2016) destaca essa dimensão da alteridade:

> A iminência da morte nos contos de Vésperas produz um efeito de estranhamento em relação à própria identidade. […] As personagens se veem confrontadas com a radical alteridade da morte, que transforma sua percepção de si mesmas e de suas vidas. É como se pudessem, por um breve momento, olhar para si mesmas de fora, com o distanciamento que a consciência do fim proporciona. (Ginzburg, 2016, p. 99)

O corpo aparece em *Vésperas* como um importante locus de alteridade e construção identitária. Para muitas das escritoras retratadas por Lunardi, o corpo representa

simultaneamente uma fonte de prazer e sofrimento, um veículo de expressão e um limite à transcendência desejada através da escrita. A doença, o envelhecimento e a morte iminente intensificam a experiência do corpo como algo simultaneamente próprio e estranho, íntimo e outro. Elódia Xavier (2015) observa:

> Em *Vésperas*, o corpo não é apenas um tema ou um objeto de representação, mas um espaço privilegiado de exploração da alteridade constitutiva da identidade. […] Através da experiência corporal, as personagens de Lunardi vivenciam o paradoxo de ser e não ser si mesmas, de habitar um corpo que é simultaneamente sujeito e objeto, self e outro. (Xavier, 2015, p. 126)

Por fim, a relação entre alteridade e construção identitária em *Vésperas* também se manifesta no plano da linguagem e da escrita. Para as personagens de Lunardi, assim como para a própria autora, a escrita não é um meio transparente de expressão de uma identidade preexistente, mas um espaço de construção e transformação identitária através do encontro com a alteridade inerente à linguagem. Como destaca Diana Klinger (2012):

> A escrita, em *Vésperas*, aparece como uma prática que coloca o sujeito em relação com a alteridade da linguagem. […]. Ao escrever, as personagens de Lunardi não apenas expressam suas identidades, mas as transformam e reconstroem, em um processo sem fim onde o eu se constitui sempre na relação com o outro que habita a própria linguagem. (Klinger, 2012, p. 145)

Essa concepção da escrita como espaço de alteridade e construção identitária tem implicações tanto estéticas quanto éticas. Do ponto de vista estético, ela questiona noções românticas de expressão autêntica e originalidade absoluta, sugerindo que toda escrita é sempre, em alguma medida, reescrita, diálogo com outras vozes e tradições. Do ponto de vista ético, ela sugere que o encontro com a alteridade através da escrita pode abrir possibilidades de compreensão e solidariedade que transcendem as limitações da experiência individual.

Em suma, a exploração das relações entre alteridade e construção identitária em Vésperas constitui uma das dimensões mais ricas e complexas da obra. Através de suas narrativas sobre escritoras do passado, Lunardi não apenas homenageia suas predecessoras, mas também desenvolve uma reflexão sofisticada sobre a natureza relacional e processual da identidade, tanto na vida quanto na literatura.

CAPÍTULO 4 – "Ana C." e "Sonhadora": O Espaço Biográfico em *Vésperas*, de Adriana Lunardi

Este capítulo se dedica à análise detalhada de dois contos significativos da obra *Vésperas,* de Adriana Lunardi: "Ana C." e "Sonhadora". A escolha desses contos se justifica por sua representatividade dentro da obra da autora, especialmente no que diz respeito à construção do espaço biográfico e ao uso da forma epistolar como dispositivo narrativo. O uso da forma epistolar como dispositivo narrativo em “Ana C.” e “Sonhadora” não se limita à presença explícita de cartas, mas se manifesta sobretudo na maneira como Lunardi organiza a narração como um discurso dirigido a um “tu”, marcado pelo endereçamento e pela expectativa de resposta. Em “Ana C.”, o narrador constrói sua fala como se estivesse conversando com a própria Ana Cristina César: a aparição da poeta no elevador desencadeia uma cena em que o diálogo, a interpelação direta e a troca de confidências aproximam o conto de uma carta em voz alta, uma espécie de correspondência tardia em que se retomam lembranças, interpretações e afetos. Já em “Sonhadora”, a dimensão epistolar se materializa na relação entre Júlia da Costa e Izídia: ao pedir que a empregada descreva os painéis e, a partir dessa descrição, narrar “sua história”, Júlia transforma a conversa em um fluxo de relato dirigido, em que cada cena parece ser endereçada a essa interlocutora específica. Em ambos os textos, portanto, Lunardi mobiliza a lógica da carta — o falar-para-alguém, o compartilhar confidencial, o organizar a própria vida em função de um destinatário — como estrutura de sustentação da narrativa, fazendo com que o espaço biográfico se construa a partir de vínculos, trocas e diálogos, e não de um monólogo isolado. Além disso, ambos os contos exemplificam de maneira eloquente as estratégias utilizadas por Lunardi para estabelecer diálogos intertextuais com a tradição literária feminina e para explorar as tensões entre biografia e ficção, realidade e imaginação.

A análise de "Ana C." permitirá examinar como Lunardi estabelece um diálogo com a poeta Ana Cristina César, figura central da poesia brasileira contemporânea, explorando tanto aspectos biográficos quanto questões estilísticas e temáticas que caracterizam sua obra. Já "Sonhadora" oferecerá a oportunidade de investigar como a autora trabalha as dinâmicas familiares e relações de amizade na construção da identidade feminina, além de permitir uma reflexão sobre os elementos autobiográficos presentes em sua ficção.

Em ambos os casos, a análise será orientada pelos conceitos teóricos desenvolvidos nos capítulos anteriores, especialmente as noções de espaço biográfico (Arfuch), dialogismo

(Bakhtin) e as características da forma epistolar na literatura contemporânea. Através dessa abordagem, busca-se compreender como Lunardi utiliza recursos narrativos específicos para criar textos que transitam entre o documental e o ficcional, o pessoal e o coletivo, estabelecendo pontes entre diferentes tempos, vozes e experiências.

4.1. "Ana C.": contextualização biográfica e literária de Ana Cristina César

Ana Cristina César (1952-1983) é uma figura emblemática da poesia brasileira contemporânea, cuja breve mas intensa trajetória literária deixou uma marca indelével na cultura nacional. Nascida no Rio de Janeiro em uma família intelectualizada de classe média, Ana C., como é frequentemente chamada, desenvolveu desde cedo uma relação íntima com a literatura e as línguas estrangeiras. Formou-se em Letras pela PUC-Rio e completou seu mestrado em Teoria da Literatura na Universidade de Essex, na Inglaterra, experiência que ampliou significativamente seus horizontes intelectuais e culturais.

Sua carreira literária se desenvolveu no contexto da chamada "poesia marginal" ou "geração mimeógrafo" dos anos 1970, movimento caracterizado pela publicação artesanal e pela distribuição alternativa de obras poéticas, fora do circuito editorial comercial. No entanto, como observa Ítalo Moriconi (1996), Ana C. sempre manteve uma relação ambígua com esse movimento:

> Ana Cristina César participou da poesia marginal, mas sempre com um pé dentro e outro fora. […]. Sua formação acadêmica sólida, seu conhecimento da tradição literária e seu diálogo sofisticado com poetas como Emily Dickinson, Sylvia Plath e T.S. Eliot a distinguiam do antiintelectualismo que caracterizava parte do movimento. (Moriconi, 1996, p. 12)

Entre suas obras mais significativas estão *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980) e *A teus pés* (1982), esta última publicada pela editora Brasiliense, marcando sua entrada no circuito editorial oficial. Postumamente, foram lançados *Inéditos e dispersos* (1985), que reúne textos até então não publicados, e, em edições posteriores, coletâneas que ampliam o acesso à sua produção, como *Poética* (2013), organizada a partir de poemas, prosas e traduções dispersas em livros, jornais e cadernos pessoais.

A poesia de Ana Cristina César é marcada por uma profunda consciência da linguagem como construção, um sofisticado jogo entre intimidade e artifício, e uma constante problematização das fronteiras entre confissão e ficção. Como destaca Flora Süssekind (2007):

> A escrita de Ana C. opera em um registro de simulação permanente, onde gêneros tradicionalmente associados à expressão da intimidade – como o diário e a carta – são utilizados não para revelar um eu autêntico, mas para encenar as próprias impossibilidades e impasses da expressão subjetiva na linguagem. (Süssekind, 2007, p. 76)

Essa característica é particularmente relevante para compreender o diálogo que Adriana Lunardi estabelece com a poeta em "Ana C.". A consciência de que toda escrita é, em alguma medida, ficção – mesmo aquela que se pretende mais confessional ou autobiográfica – é um tema central tanto na obra de César quanto na de Lunardi.

Outro aspecto importante da poética de Ana C. é sua relação com a tradução e com a literatura estrangeira. Tradutora profissional, ela frequentemente incorporava em seus poemas referências, citações e procedimentos estilísticos de autores como Emily Dickinson, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, entre outros. Como observa Marcos Siscar (2011):

> A poesia de Ana Cristina César é atravessada por outras vozes, outros textos, num processo contínuo de tradução e apropriação criativa. […]. Sua escrita é fundamentalmente dialógica, estabelecendo uma conversa íntima e muitas vezes bem-humorada com a tradição literária nacional e internacional. (Siscar, 2011, p. 34)

Esse diálogo com outras vozes literárias e essa consciência aguda da intertextualidade, já apontados anteriormente como centrais na obra de Ana Cristina César, também aproximam sua poética da de Lunardi. Em *Vésperas*, essa afinidade se torna particularmente evidente, uma vez que a autora contemporânea retoma e radicaliza esse procedimento, instaurando um diálogo explícito com diversas escritoras, cuja presença atravessa os contos de modo assumidamente intertextual.

A dimensão corporal e a sexualidade são outros temas recorrentes na poesia de Ana C. Seus textos frequentemente exploram o corpo como espaço de desejo, prazer, mas também de angústia e fragmentação. Como nota Maria Lucia de Barros Camargo (2003):

> O corpo, em Ana C., nunca é uma presença plena ou uma entidade estável, mas um território de experiências contraditórias, de encontros e desencontros, de presença e ausência. […] A escrita se faz com o corpo e sobre o corpo, numa relação complexa entre materialidade física e materialidade textual. (Camargo, 2003, p. 114)

Por fim, é impossível discutir a figura de Ana Cristina César sem mencionar seu suicídio, ocorrido em 29 de outubro de 1983, quando a poeta saltou da janela do apartamento de seus pais, no oitavo andar de um edifício em Copacabana. Esse evento trágico acabou por envolver sua obra em uma aura mitificadora, tendência contra a qual muitos críticos têm se posicionado, buscando evitar leituras simplistas que reduzam seus poemas a "pistas" ou "prenúncios" de seu fim. Como adverte Armando Freitas Filho (2016), que foi amigo próximo da poeta e organizador de parte de sua obra póstuma:

> É preciso resistir à tentação de ler a poesia de Ana C. retrospectivamente, como se toda ela apontasse para seu desfecho trágico. […] Sua obra é muito mais rica e complexa do que qualquer narrativa biográfica poderia sugerir, e merece ser lida por suas qualidades intrínsecas, não como documento psicológico ou confessional. (Freitas Filho, 2016, p. 8)

Essa advertência é particularmente relevante para a análise do conto "Ana C." de Adriana Lunardi, que imagina justamente os últimos momentos da poeta antes de seu suicídio. O desafio para Lunardi, assim como para qualquer leitor ou crítico, é estabelecer um diálogo com a obra e a figura de Ana Cristina César que não caia na armadilha da mitificação ou da redução biografista, mas que reconheça a complexidade de sua poética e sua contribuição singular para a literatura brasileira.

4.1.1. Influências e diálogos com a obra de Lunardi

A relação entre as obras de Ana Cristina César e Adriana Lunardi transcende a simples influência unidirecional para constituir um verdadeiro diálogo literário, onde temas, procedimentos estilísticos e preocupações estéticas se entrecruzam de maneiras complexas e produtivas. Embora pertençam a gerações diferentes e trabalhem predominantemente em gêneros distintos – César na poesia e Lunardi na prosa – ambas compartilham uma sensibilidade literária que privilegia a reflexão sobre os limites entre realidade e ficção, a problematização das escritas de si e a exploração da subjetividade feminina.

Um dos pontos de contato mais evidentes entre as duas autoras é sua abordagem da forma epistolar. Em *Correspondência completa* (1979), Ana C. utiliza o formato de carta para criar um texto que simultaneamente evoca e subverte as convenções do gênero. A única carta que compõe o livro, dirigida a uma tal "My dear", é permeada de ambiguidades, referências cifradas e deslocamentos de sentido que desestabilizam a aparente intimidade e autenticidade associadas à correspondência pessoal. Como observa Marcos Siscar (2011):

> A carta em Ana Cristina César nunca é um meio transparente de comunicação, mas um espaço de encenação e performance onde a intimidade é simultaneamente exibida e ocultada. […] O formato epistolar serve menos para revelar um eu autêntico do que para explorar as próprias impossibilidades da autenticidade na linguagem. (Siscar, 2011, p. 36)

No conto “Ana C.”, a cena do elevador pode ser lida como uma espécie de carta encenada, uma correspondência derradeira entre o narrador e a poeta. Ao despertar sob a “luz âmbar” e reconhecer “as lentes escuras, levemente convexas”, ele não apenas identifica Ana C., mas passa a dirigir-se a ela em um regime de confidência e acerto de contas, típico da escrita epistolar. O diálogo que se estabelece — “Pergunto se, então, estou morto. / Quem sabe? ela diz, enquanto desenha um ponto de interrogação no ar” — organiza-se como uma conversa que retoma o passado (“Quando atendi o telefonema avisando que Ana C. tinha se atirado do sétimo andar…”), reinterpreta acontecimentos (“Ainda está acostumado a pensar como os vivos, apieda-se”) e expõe fragilidades, dúvidas e medos, como se o narrador finalmente encontrasse a destinatária adequada para uma carta que vinha sendo escrita interiormente há anos.

Nessa cena, não há “carta” como documento estável, mas há epistolaridade: um “eu” que se dirige a um “tu” específico, num espaço de suspensão (o elevador, entre andares, entre vida e morte), em que se pode dizer o que não caberia em outros contextos. O gesto de Ana C.

de “desenhar um ponto de interrogação no ar, segurando a invisível caneta com que preenchia de diálogos e ideias um caderno também imaginário” reforça essa leitura: a relação entre os dois se constrói como troca de escritos, de perguntas, de frases que poderiam estar em um caderno ou em cartas nunca enviadas. Assim, Lunardi converte a carta em cena: em vez de mostrar o texto epistolar materializado em papel, ela dramatiza o movimento epistolar — o endereçamento, a confidência, o desejo de ser lido por um outro específico — dentro da própria ficção. Para ambas as autoras, a carta não é um documento que garante acesso privilegiado à verdade ou à interioridade do sujeito, mas um dispositivo literário que permite explorar as tensões entre exposição e ocultamento, sinceridade e artifício, comunicação e ruído.

Outro ponto de convergência significativo é a atenção que ambas dedicam à materialidade da linguagem e à dimensão visual do texto. Ana C. frequentemente incorporava em seus poemas elementos como anotações marginais, rasuras e desenhos, criando uma poesia que exigia ser vista além de lida. Em *Luvas de pelica*, por exemplo, a disposição dos textos na página e o uso de diferentes tipografias são elementos constitutivos do significado da obra.

Em “Ana C.”, Lunardi investe na materialidade das cenas e dos gestos como modo de construir uma intimidade compartilhada com a poeta. A atenção aos detalhes do corpo adoecido, dos procedimentos médicos, da ambulância em movimento e do elevador atravessado por uma “luz âmbar” cria uma atmosfera sensorial em que o concreto — a maca, a máscara de oxigênio, a mão gelada de Ana C. — se torna linguagem. Esse modo de insistir na experiência em sua dimensão física e cotidiana, para então transfigurá-la em escrita, dialoga com a preocupação de Ana Cristina César em fazer passar para o texto os elementos mais concretos e aparentemente banais da vida, sem apagá-los sob uma abstração puramente lírica.

Esse trânsito entre o concreto e o textual aproxima Lunardi de Ana Cristina César, cuja obra, como observa Maria Esther Maciel (2004), se constrói a partir de uma atenção minuciosa à experiência vivida e às formas de sua inscrição na linguagem, em especial nas cartas, diários e notas fragmentárias:

> Tanto em César quanto em Lunardi, há uma recusa da abstração e uma valorização da experiência sensível, que se manifesta na atenção aos detalhes materiais do cotidiano, aos objetos comuns e às sensações físicas. […]. É como se ambas buscassem ancorar a experiência subjetiva, potencialmente fluida e impalpável, na concretude do mundo material. (Maciel, 2004, p. 82)

A relação com a tradição literária é outro aspecto que aproxima as duas autoras. Ambas estabelecem diálogos explícitos e implícitos com precursores e contemporâneos, inscrevendo-se conscientemente em linhagens literárias específicas. Ana C., com sua formação acadêmica sólida e seu trabalho como tradutora, mantinha um diálogo constante com poetas como Emily Dickinson, Sylvia Plath, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, entre outros. Lunardi, por sua vez, não apenas dialoga com César em "Ana C.", mas também com diversas outras escritoras em *Vésperas* e em sua obra em geral. Como observa Regina Dalcastagnè (2012):

> Tanto César quanto Lunardi são escritoras profundamente conscientes de sua posição na tradição literária. […]. Ambas se inserem deliberadamente em linhagens específicas, mas não de forma passiva ou meramente reverencial, e sim estabelecendo um diálogo crítico e transformador com seus precursores. (Dalcastagnè, 2012, p. 152)

A tensão entre intimidade e distanciamento é outro ponto de aproximação entre as duas autoras. Ana C. jogava constantemente com as expectativas do leitor em relação à poesia lírica, criando textos que parecem íntimos e confessionais, mas que logo revelam sua natureza construída e artificial. Como nota Flora Süssekind (2007):

> A poesia de Ana Cristina César opera num registro de contínuo deslocamento entre proximidade e distância, revelação e ocultamento. […] Ela convida o leitor a uma intimidade que é simultaneamente oferecida e negada, num jogo de sedução e recusa que problematiza as próprias bases da expressão lírica. (Süssekind, 2007, p. 79)

A mesma dialética entre intimidade e distanciamento pode ser identificada na obra de Adriana Lunardi, especialmente em *Vésperas*. Argumenta-se, nesta análise, que ao imaginar os últimos momentos de escritoras como Ana C., Lunardi mobiliza uma estratégia narrativa particular: ela constrói cenas de grande intimidade e densidade emocional, ao mesmo tempo em que sinaliza, por meio de recursos metalinguísticos, que se trata de construções imaginárias Ainda nesse eixo de aproximação, a reflexão sobre o feminino e a experiência das mulheres na sociedade e na literatura ocupa lugar central em ambas as autoras. Sem que isso se traduza em uma agenda política explícita, Lunardi e Ana Cristina César abordam, cada uma à sua maneira, as tensões da subjetividade feminina, as pressões sociais sobre o corpo e a escrita das mulheres e os desafios de ocupar um espaço literário historicamente masculino. Como observa Eurídice Figueiredo (2013), esse debate se manifesta menos por meio de manifestos e mais pela própria

forma como a linguagem, o corpo e a memória são trabalhados nos textos — evidenciando, assim, um diálogo que atravessa não apenas temas, mas também estratégias estéticas.A crítica Maria Lucia Camargo, em sua obra Atrás dos olhos pardos, infere que Ana Cristina César pode ter contemplado a ideia de deixar uma carta aos pais para explicar sua decisão. A recepção crítica da obra, como na resenha "Vésperas da morte, vésperas da palavra" de Gilda Bittencourt (2003), reforça que o valor do texto de Lunardi reside precisamente nessa exploração da fronteira entre biografia e ficção. Segundo Bittencourt, ao dar voz ao silêncio, a autora não tenta resolver o enigma da poeta, mas sim potencializar, pela via literária, a inexprimível tensão entre o desejo de se comunicar e a natureza intraduzível do sofrimento.

Essas convergências entre as obras de Ana Cristina César e Adriana Lunardi não implicam, evidentemente, em uma simples reprodução ou imitação. Cada autora desenvolve uma voz própria e distintiva, respondendo a contextos históricos, culturais e literários específicos. O diálogo que Lunardi estabelece com César em "Ana C." é, assim, menos uma tentativa de apropriação ou de homenagem reverencial, e mais um encontro entre duas sensibilidades literárias que, apesar das diferenças, compartilham certas preocupações fundamentais sobre a linguagem, a subjetividade e a criação artística.

4.1.2. O espaço biográfico em Ana Cristina César

A obra de Ana Cristina César representa um caso paradigmático para a reflexão sobre o espaço biográfico na literatura brasileira contemporânea. Sua poesia, ao mesmo tempo íntima e artificiosa, confessional e irônica, estabelece um jogo complexo com as convenções da escrita autobiográfica, problematizando noções tradicionais de autenticidade, expressão e representação do eu. Como observa Leonor Arfuch (2010):

> A poética de Ana Cristina César pode ser vista como uma exploração sistemática das possibilidades e limites do espaço biográfico. […]. Seus textos não apenas utilizam formas tradicionalmente associadas à escrita de si – como diários, cartas e confissões – mas também as subvertem e desestabilizam, revelando o caráter construído de toda narrativa sobre o eu. (Arfuch, 2010, p. 134)

Um dos aspectos mais notáveis da construção do espaço biográfico em Ana C. é sua utilização de gêneros discursivos convencionalmente associados à intimidade e à autenticidade. Diários, cartas, bilhetes e confissões são formas recorrentes em sua obra, mas sempre apresentados de maneira fragmentária, descontínua e ambígua. Em *A teus pés* (1982), por exemplo, encontramos textos que simulam entradas de diário ou trechos de correspondência, mas que resistem a uma leitura autobiográfica direta. Como nota Flora Süssekind (2007):

> Ana C. não utiliza esses gêneros íntimos para garantir um acesso privilegiado à sua subjetividade, mas para explorar as próprias convenções que regem a expressão e a recepção da intimidade na literatura. […]. Seus diários são sempre fictícios, suas cartas sempre literárias, suas confissões sempre performativas. (Süssekind, 2007, p. 81)

Essa abordagem reflete uma compreensão sofisticada das relações entre vida e literatura, que não são vistas como domínios separados e autônomos, mas como dimensões que se interpenetram e se constituem mutuamente. Para Ana C., a escrita não é um meio transparente de representação da experiência, mas uma prática que participa ativamente da construção da subjetividade e da realidade. Marcos Siscar (2011) destaca essa dimensão performativa da escrita de Ana C.:

> O que encontramos em sua poesia não é um sujeito prévio que se expressa através da linguagem, mas um sujeito que se constitui no próprio ato de escrever, através de gestos linguísticos que são simultaneamente reveladores e obliterantes. […] A escrita não representa uma identidade preexistente, mas participa ativamente da construção – sempre provisória e incompleta – dessa identidade. (Siscar, 2011, p. 38)

Outro aspecto significativo do espaço biográfico em Ana Cristina César é sua consciência aguda da dimensão intersubjetiva e dialógica da experiência. Seus poemas frequentemente se dirigem a um interlocutor explícito ou implícito, criando uma encenação da comunicação que enfatiza a natureza relacional da identidade. Como observa Maria Lucia de Barros Camargo (2003):

> O 'eu' que fala nos poemas de Ana C. nunca é autossuficiente ou isolado, mas sempre se constitui na relação com um 'tu' ao qual se dirige. […] Esse direcionamento ao outro não é um simples recurso retórico, mas uma manifestação da compreensão de que a subjetividade se forma sempre no espaço entre, no diálogo com outras subjetividades. (Camargo, 2003, p. 117)

Essa dimensão dialógica da subjetividade encontra eco na concepção de espaço biográfico proposta por Leonor Arfuch, que enfatiza precisamente a natureza intersubjetiva e relacional da construção identitária. Para Arfuch, assim como para Ana C., o eu não é uma entidade prévia e autônoma que se expressa através da linguagem, mas uma construção que emerge das relações dialógicas com outros sujeitos e discursos.

A tensão entre exposição e ocultamento é outro elemento central do espaço biográfico em Ana Cristina César. Seus textos frequentemente jogam com a expectativa de revelação associada às escritas de si, oferecendo aparentes confissões ou confidências que, no entanto, resistem a uma interpretação clara ou unívoca. Como nota Ítalo Moriconi (1996):

> A poesia de Ana C. opera no limiar entre o segredo e a revelação, entre a intimidade e a publicidade. […] Seus textos parecem sempre prestes a revelar algum segredo vital, mas essa revelação é continuamente adiada ou deslocada, criando um efeito de sedução que mantém o leitor em suspense. (Moriconi, 1996, p. 16)

Essa oscilação entre exposição e ocultamento reflete uma compreensão sofisticada da natureza fundamentalmente opaca e inacessível da experiência subjetiva. Para Ana C., não há um núcleo autêntico do eu que possa ser diretamente expresso ou representado na linguagem; há apenas aproximações, tentativas, performances sempre parciais e contingentes.

Finalmente, a relação com o corpo e a experiência sensível constitui um aspecto importante do espaço biográfico em Ana Cristina César. Seus poemas frequentemente evocam sensações físicas, experiências corporais e encontros eróticos, ancorando a subjetividade na materialidade do corpo vivido. No entanto, essas experiências corporais nunca são apresentadas como imediatas ou pré-discursivas, mas sempre como já mediadas pela linguagem e pela cultura. Como observa Elódia Xavier (2015):

> O corpo, em Ana C., é simultaneamente o mais íntimo e o mais estranho, o mais próprio e o mais outro. […] Suas experiências corporais são sempre já inscritas em redes de significado cultural e literário, nunca apresentadas como uma verdade bruta anterior à linguagem. (Xavier, 2015, p. 128)

Essa compreensão da corporalidade como simultaneamente material e discursiva, pessoal e cultural, alinha-se com abordagens contemporâneas do espaço biográfico que buscam superar dicotomias simplistas entre natureza e cultura, biologia e sociedade, experiência e representação.

Em suma, o espaço biográfico em Ana Cristina César se caracteriza por uma abordagem complexa e nuançada das relações entre vida e literatura, identidade e alteridade, exposição e ocultamento. Sua poesia não busca uma representação transparente ou autêntica da experiência subjetiva, mas explora as próprias condições de possibilidade e os limites dessa representação, reconhecendo o caráter construído, relacional e performativo de toda narrativa sobre o eu.

Em *Vésperas*, esse diálogo acontece principalmente pela maneira como Lunardi transforma a figura de Ana Cristina César em uma espécie de interlocutora interna da própria ficção. Em “Ana C.”, o narrador, já em estado terminal, encontra a poeta em um elevador, e esse encontro se torna um espaço de troca, revisão e questionamento — não só sobre a vida e a morte, mas sobre o próprio ato de escrever, de se narrar e de se inventar. A cena não é um retrato biográfico fiel, mas uma encenação literária em que Ana C. aparece como personagem e, ao mesmo tempo, como presença simbólica: ela “desenha” perguntas no ar, “segura” uma caneta invisível, “preenche” um caderno imaginário — gestos que remetem diretamente à sua prática de escrita, à sua obsessão com a dúvida, com a autoencenação e com a fronteira entre o que é vivido e o que é inventado.

Assim, Lunardi não apenas “cita” Ana C., mas faz dela uma parceira de diálogo dentro do texto: o narrador fala com ela, para ela, e por meio dela. Esse procedimento permite que a autora contemporânea explore, junto com a figura histórica da poeta, as ambiguidades da escrita de si — a tensão entre confissão e fingimento, sinceridade e artifício, memória e invenção. O conto, portanto, se torna um laboratório em que as questões que Ana C. levantou em sua obra (diários, cartas, fragmentos, poemas “confessionais”) são retomadas e testadas em outro suporte, em outro contexto, e por outra voz — a de Lunardi.

Em *Vésperas* como um todo, esse movimento se repete: as escritoras retratadas (Ana C., Júlia da Costa, entre outras) não são apenas “temas” ou “referências”, mas interlocutoras ativas, cujas práticas e dilemas são incorporados à própria estrutura narrativa. Dessa forma, Lunardi não apenas homenageia essas autoras, mas as reinscreve em um debate contínuo sobre o que significa escrever a própria vida — e, ao fazê-lo, também se insere nesse debate como autora contemporânea que reflete sobre as mesmas questões.

4.2. "Ana C.", de Adriana Lunardi

O conto “Ana C.” de Adriana Lunardi constitui um exemplo primoroso e radical do espaço biográfico em ação. A narrativa se desenrola no limiar da morte, onde as fronteiras entre memória, delírio, realidade e alucinação se dissolvem. A sofisticação da obra reside, em parte, na escolha de Lunardi por uma voz narrativa que, embora não seja explicitamente identificada, pode ser lida em diálogo com a persona do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, tanto pelo conjunto de referências culturais e geracionais quanto pelo modo como o texto encena a doença, a morte e a escrita. Essa leitura, entretanto, não se apoia em dados biográficos explícitos no conto, mas na sugestão de afinidades entre a personagem e o escritor, que a narrativa parece

cultivar sem jamais confirmar. Esta decisão estratégica transforma o conto em um complexo palimpsesto: é uma ficção (criada por Lunardi) que opera simultaneamente como uma biografia (ao narrar os últimos momentos de Ana Cristina Cesar) e como uma autobiografia póstuma e imaginada (ao ser narrada pela voz de um sujeito em processo de morte que remete diretamente à Caio F.).

Essa dupla camada é o epicentro da análise que se segue. Ao aplicarmos as categorias do espaço biográfico de Leonor Arfuch, consideraremos como elas se manifestam não em uma, mas em ambas as subjetividades que se entrelaçam: a do narrador em desintegração e a da poeta por ele evocada. O conto acompanha as últimas horas de um escritor internado em estado grave, cuja consciência oscila entre o hospital, lembranças fragmentadas e uma cena fantástica em que ele desperta em um elevador ao lado de Ana Cristina César. À medida que o narrador se percebe à beira da morte, o texto alterna descrições da experiência física da doença com reflexões sobre a escrita, a leitura e o lugar da poeta em sua formação afetiva e literária. Nesse percurso, a figura de Ana C. surge ao mesmo tempo como presença concreta, interlocutora imaginária e projeção da própria subjetividade do narrador, instaurando um espaço em que vida, obra e memória se contaminam mutuamente.

A estrutura narrativa do conto abandona a linearidade cronológica em favor de uma fragmentação que espelha o estado de consciência do narrador. O tempo e o espaço tornam-se subjetivos, reconfigurados pela iminência da morte. A genial metáfora do "nascimento ao contrário" (Lunardi, 2002, p. 42), usada para descrever a entrada na ambulância, subverte a lógica temporal da vida e exemplifica como a narrativa não relata um evento, mas o reinterpreta simbolicamente a partir do presente da enunciação. Da mesma forma, a fusão de geografias em uma "improvável esquina entre as palmeiras da avenida Getúlio Vargas e o Boulevard Raspail" (p. 45) demonstra a construção de um espaço-tempo próprio, governado pela memória afetiva. Essa estrutura fragmentada não reflete apenas o delírio do narrador, mas dialoga com a própria poética de Ana Cristina Cesar, marcada por rupturas e elipses, criando uma forma que é, em si, um ato de intertextualidade.

No que tange à identidade e à subjetividade, o conto explora a tese de Arfuch sobre a identidade como um "intervalo" ou "duplo movimento". A identidade do narrador é explicitamente "móvel", transitando entre o "eu" do passado — o "corpo que outrora [...] bronzeou-se nas dunas brancas de Ipanema" — e o "eu" do presente — o "corpo que agora é apenas um conjunto de pele murcha e carne furada de agulhas" (p. 43). Essa subjetividade em

fratura, que regride a "um menino incapaz de administrar a si mesmo" (p. 44), espelha e dialoga com a identidade evocada de Ana C. O encontro alucinatório entre os dois no elevador é o clímax desse diálogo interbiográfico: duas subjetividades icônicas de uma mesma geração, ambas marcadas por fins trágicos, encontram-se no espaço liminar entre a vida e a morte. A dissolução progressiva do narrador (Caio) ilumina o ato de ruptura final de Ana C., e a memória dela oferece um interlocutor para a solidão terminal dele. Essa dupla camada é o eixo da análise que se segue. Ao aplicarmos as categorias do espaço biográfico de Leonor Arfuch, consideraremos como elas se manifestam não em uma, mas em duas subjetividades que se entrelaçam: a do narrador em desintegração e a da poeta por ele evocada.

O conto, recordemos, acompanha as últimas horas de um escritor internado em estado terminal, cuja consciência — entre sedativos, memórias e alucinações — o conduz a um encontro fantástico com Ana Cristina César num elevador. Nesse espaço liminar (entre andares, entre vida e morte), a dissolução progressiva do narrador pode ser lida em aproximação com o gesto radical de Ana C.: o desfazimento do corpo doente e a queda do sétimo andar passam a compor um mesmo horizonte de finitude e desestabilização do sujeito, mais como contaminação recíproca do que como simples paralelo. Ao mesmo tempo, a memória da poeta oferece ao narrador menos um espelho do que uma interlocutora possível para sua solidão terminal — alguém que já atravessou o limiar que ele teme e diante de quem pode formular perguntas sobre morte, escrita e fracasso (“Pergunto se, então, estou morto. / Quem sabe?”). A poeta deixa, assim, de operar apenas como figura biográfica para constituir uma presença dialógica no interior do colapso subjetivo do narrador, configurando aquilo que Arfuch descreve como um “espaço relacional”, em que o “eu” se constitui sempre em relação a um “tu” e a “outros”.

Nesse jogo especular, a escrita se delineia como último gesto de resistência: se o corpo do narrador se desfaz e o de Ana C. já se despedaçou no concreto, é na linguagem — compartilhada simbolicamente no elevador — que ambos se recompõem, provisoriamente, como sujeitos da experiência.

O contexto social e cultural também opera em dupla camada. Em um nível imediato, a experiência da morte é mediada pelo aparato médico-hospitalar, atravessado por discursos da cultura de massa — como a enfermeira que "usa o plural quando quer me fazer acreditar que somos um time, ideia tirada dos filmes americanos" (p. 43) — e por rituais sociais, como o "silêncio de tribo" (p. 44) no trânsito. Em um nível mais profundo, o conto está imerso no

contexto histórico-literário da Geração 80. A crise da AIDS, que vitimou Caio Fernando Abreu, e o mal-estar existencial que marcou a poesia de Ana C. são o pano de fundo que dá ressonância à narrativa. O conto torna-se, assim, o testamento de uma geração, conectando a experiência individual a uma grande narrativa coletiva.

A memória e as narrativas históricas são tematizadas como processos de reconstrução. O conto inteiro é um exercício de memória não confiável, filtrada pelo delírio. O desejo de "esquecer" a "memória torturada a cada xícara de chá, cada quadro na parede" (p. 43-44) revela o passado como uma força ativa e dolorosa. A lembrança do suicídio de Ana C. exemplifica como a memória reconfigura o passado: a notícia "já era antiga" (p. 50) porque a própria Ana C. já havia transformado o suicídio em uma narrativa antes mesmo de o ato ocorrer. O conto de Lunardi, portanto, é ele mesmo um ato de memória, uma reconstrução ficcional de uma memória afetiva da literatura brasileira.

Finalmente, as dinâmicas de gênero e poder se manifestam na relação assimétrica entre o paciente terminal e o sistema de saúde, que lhe retira a agência sobre o próprio corpo, "afivelando-me com um cinto de segurança" (p. 43) ou submetendo-o aos cuidados de "mãos hábeis" (p. 44) que o infantilizam. A enfermeira Anita, figura feminina encarregada de administrar medicamentos, controlar os aparelhos e manejar o corpo fragilizado do narrador, concentra em si um poder eminentemente técnico e disciplinar. É ela quem regula o acesso à dor, ao alívio e até ao próprio tempo do paciente, o que coloca o narrador numa posição de passividade radical, reduzido a corpo a ser cuidado, sedado, movido. Quando, porém, a narrativa desloca a cena para o encontro com Ana Cristina César no elevador, essa dinâmica se reconfigura: a presença da poeta não incide sobre o corpo, mas sobre a consciência. Em vez de determinar procedimentos, Ana C. instaura um diálogo em que o narrador pode formular perguntas sobre estar ou não morto, sobre o que significa “pensar como os vivos” e sobre o modo como sua trajetória se inscreve na escrita. A poeta não responde de forma conclusiva nem o consola; ao contrário, devolve as questões em forma de ironia e ambiguidade, sugerindo que suas certezas ainda estão presas à perspectiva dos vivos. Ao agir assim, ela assume o papel de guia não no plano médico, mas no plano simbólico: desloca o narrador da condição de objeto de cuidado para a posição de sujeito que ainda pode interrogar, narrar e reconfigurar sua passagem. Dessa forma, enquanto Anita representa um controle feminino sobre o corpo, Ana C. encarna uma outra forma de agência feminina, ligada à linguagem e à reflexão, oferecendo ao narrador, no limite da morte, uma última possibilidade de exercício de voz e de sentido.

Em síntese, a análise do conto “Ana C.” sugere que a aproximação entre a voz narrativa e a figura de Caio Fernando Abreu — ainda que não explicitada no texto — funciona como articuladora das categorias do espaço biográfico, conferindo coesão e sofisticação ao modo como ficção, biografia e autobiografia se entrelaçam. Essa estratégia permite que o leitor acompanhe, em tempo real, o processo de construção da identidade do narrador, não apenas como tema, mas como experiência vivida na própria linguagem. Ao invés de apenas discorrer sobre o espaço biográfico, Lunardi o encena: o encontro com Ana C., a passividade diante da enfermeira Anita e a busca por sentido no limiar da morte compõem um artefato literário em que a subjetividade se mostra sempre relacional, instável e aberta. Assim, o conto não apenas homenageia figuras-chave da literatura brasileira, mas também reflete, de maneira aguda, os dilemas da subjetividade contemporânea — dilemas que, como veremos adiante, se desdobram em outros contos de *Vésperas*.. Em vez de acompanhar diretamente Ana C. desde o despertar, o conto abre com um narrador-escritor hospitalizado, cuja percepção fragmentada do próprio corpo e da iminência da morte vai, pouco a pouco, convocando a lembrança (ou a fantasia) de Ana Cristina César. É por meio desse olhar em desagregação que o dia 29 de outubro de 1983 surge como data-limite, articulando a experiência do narrador à véspera do gesto extremo da poeta. No entanto, a linearidade cronológica é constantemente interrompida por flashbacks, associações livres e digressões que expandem o escopo temporal da narrativa para abarcar momentos significativos da vida da poeta. Como observa Maria Esther Maciel (2004):

> A temporalidade em 'Ana C.' não é linear ou progressiva, mas rizomática e associativa, refletindo os próprios movimentos da consciência e da memória. […] O presente narrativo – esse último dia de vida – funciona como um ponto de condensação onde diferentes temporalidades se encontram e se iluminam mutuamente. (Maciel, 2004, p. 84)

A focalização adotada por Lunardi é predominantemente interna fixa, centrada no narrador-protagonista. Isso permite ao leitor acesso direto aos seus pensamentos, sensações e estados alterados de consciência — da dor física às visões com Ana C. no elevador. A interioridade de Ana Cristina César, porém, não nos é dada de forma direta: ela é sempre mediada pela percepção do narrador, que a recria como interlocutora imaginária. Assim, quando o texto parece revelar os pensamentos da poeta (“Quem sabe?, ela diz”), trata-se, na verdade, de uma projeção do próprio narrador, que atribui à figura evocada dúvidas, ironias e gestos (como o de desenhar um ponto de interrogação no ar) que espelham seu próprio processo de desintegração.

No entanto, essa interioridade não aparece como um espaço transparente ou coerente, mas como um fluxo fragmentário e por vezes contraditório, em que diferentes vozes e discursos se entrecruzam: lembranças pessoais, medo da morte, referências à obra de Ana C. e ecos da crítica literária que ele internalizou. Essa espécie de polifonia da consciência aproxima a construção da voz narrativa de procedimentos caros à própria poética de Ana Cristina César, marcada pela justaposição de registros (poema, carta, diário, ensaio) e pela montagem de uma subjetividade atravessada por citações e leituras. Nesse sentido, o conto de Lunardi dramatiza aquilo que Diana Klinger (2012) identifica nas escritas de si contemporâneas como articulação entre experiência vivida e montagem intertextual: a subjetividade do narrador se configura sempre em relação a outras vozes, entre elas a que ele projeta sobre a figura de Ana C.

> A focalização interna em 'Ana C.' não serve para criar a ilusão de um acesso privilegiado à 'verdadeira' interioridade da poeta, mas para explorar a natureza fundamentalmente heterogênea e dialógica da consciência. […] Os pensamentos de Ana C., como apresentados por Lunardi, são sempre já habitados por outras vozes – de poetas que ela admirava, de pessoas que fizeram parte de sua vida, da crítica literária que comentou sua obra. (Klinger, 2012, p. 148)

Um aspecto notável do conto é a atenção minuciosa que Lunardi dedica à materialidade do espaço e dos objetos que cercam a protagonista em sua visita "post mortem" a Caio Fernando Abreu no hospital. Essa preocupação com a materialidade ecoa a própria poética de César, que frequentemente ancorava suas reflexões metafísicas e existenciais em objetos e experiências cotidianas. Como observa Jaime Ginzburg (2016):

> A atenção aos detalhes materiais em 'Ana C.' não é um simples recurso de verossimilhança, mas uma estratégia narrativa que reflete a própria sensibilidade da poeta retratada. […] Para Ana Cristina César, assim como para a protagonista do conto de Lunardi, o mundo material não é um cenário inerte, mas um tecido de significados e afetos, uma extensão da própria subjetividade. (Ginzburg, 2016, p. 102)

Há, em “Ana C.”, passagens em que a voz do narrador assume um forte teor lírico, sobretudo quando ele tenta nomear a experiência física da doença e a iminência da morte, recorrendo a imagens sensoriais e a metáforas para falar da dor, da vertigem e da perda de controle sobre o próprio corpo. Em outros momentos, porém, o mesmo narrador desliza para um tom mais prosaico, quase coloquial, ao comentar procedimentos hospitalares, o comportamento da enfermeira Anita ou detalhes banais do quarto e do elevador. Essa alternância entre um registro intensamente poético e outro mais cotidiano e desdramatizado

produz um ritmo oscilante, em que o sublime e o banal se tocam — procedimento que remete à própria versatilidade estilística de Ana Cristina César, cuja obra transita entre o lirismo mais concentrado e anotações de aparência quase diarística. Nesse sentido, o conto de Lunardi parece incorporar, na construção da voz narrativa, aquilo que Leyla Perrone-Moisés (2016) identifica como uma das marcas da poeta: a capacidade de fazer conviver, num mesmo gesto de escrita, a alta densidade afetiva e a linguagem do dia a dia. Como nota Leyla Perrone-Moisés (2016):

> O que Lunardi realiza em 'Ana C.' não é uma simples imitação do estilo de César, mas uma recriação criativa que capta algo de sua essência. […] A prosa do conto possui qualidades poéticas – ritmo, condensação, sugestividade – que a aproximam do universo expressivo de Ana C., sem deixar de ser claramente a voz de Lunardi. (Perrone-Moisés, 2016, p. 76)

A intertextualidade é outro aspecto fundamental de "Ana C.", com incorporação e referência a outras obras literárias pelo narrador Caio Fernando Abreu, como *Alice no país das maravilhas*¸ de Lewis Caroll, e *Uivo*¸ de Allen Ginsberg. Esses elementos intertextuais não funcionam como meros ornamentos ou demonstrações de erudição, mas como componentes orgânicos da narrativa que revelam a forma como a protagonista percebia e interpretava sua própria vida através de referências literárias. Como observa Ítalo Moriconi (2011):

> Em 'Ana C.', a intertextualidade não é um recurso externo à narrativa, mas parte constitutiva da própria subjetividade da protagonista. […] Para a Ana C. de Lunardi, assim como para a poeta real, a vida e a literatura não são domínios separados, mas dimensões que se interpenetram e se constituem mutuamente. (Moriconi, 2011, p. 92)

Por fim, o tema do suicídio, central ao conto, é abordado por Lunardi com uma combinação de sensibilidade psicológica e reflexão existencial. A narrativa não busca "explicar" o suicídio de Ana C. como resultado de um único fator ou circunstância, mas o apresenta como uma decisão complexa e multifacetada, influenciada tanto por questões pessoais quanto por uma certa visão de mundo e da existência. A morte voluntária aparece não apenas como uma fuga do sofrimento, mas também como um ato de afirmação da própria liberdade e autonomia. Como nota Euridice Figueiredo (2013):

> O suicídio em 'Ana C.' não é retratado como um ato de desespero impulsivo ou de desequilíbrio mental, mas como uma decisão consciente – ainda que dolorosa – tomada por alguém que refletiu profundamente sobre o sentido da existência e seus limites. […] Lunardi consegue abordar esse tema delicado sem cair no

> sensacionalismo ou na psicologização redutora, respeitando a complexidade existencial da escolha de Ana Cristina César. (Figueiredo, 2013, p. 104)

Em suma, "Ana C." se destaca como uma das peças mais complexas e realizadas de *Vésperas*, apresentando uma recriação imaginativa dos últimos momentos de Ana Cristina César que dialoga profundamente com sua poética e sensibilidade. Através de uma narrativa que combina densidade psicológica, riqueza intertextual e uma linguagem poeticamente elaborada, Lunardi estabelece um encontro imaginário com a poeta que não busca reduzi-la a explicações simplistas ou julgamentos morais, mas honrar a complexidade de sua vida e obra.

4.2.1. Manifestações das categorias analíticas

Ao analisar o conto "Ana C." à luz das categorias teóricas desenvolvidas nos capítulos anteriores, é possível identificar como conceitos como espaço biográfico, dialogismo, intertextualidade e forma epistolar se manifestam concretamente na narrativa de Adriana Lunardi. Essas categorias não são meras abstrações teóricas aplicadas externamente ao texto, mas princípios organizadores que informam sua estrutura, linguagem e significado.

O espaço biográfico, conforme conceituado por Leonor Arfuch, manifesta-se em "Ana C." através da complexa interrelação entre elementos biográficos documentados da vida de Ana Cristina César e a elaboração ficcional de Lunardi. A autora parte de fatos conhecidos – o apartamento dos pais em Copacabana, a internação psiquiátrica recente, os livros publicados, o suicídio em 29 de outubro de 1983 – mas os reconfigura através da imaginação literária, criando um espaço textual onde o factual e o ficcional se interpenetram. Como observa Diana Klinger (2012):

> O espaço biográfico em 'Ana C.' não se define pela oposição entre verdade e ficção, mas por sua articulação complexa. […] Lunardi não utiliza a biografia como um limite à imaginação, nem a ficção como uma licença para a invenção arbitrária, mas cria um terceiro espaço onde ambas as dimensões dialogam e se enriquecem mutuamente. (Klinger, 2012, p. 150)

Essa configuração do espaço biográfico se manifesta na forma como Lunardi trata a interioridade de Ana C. O conto não pretende oferecer um acesso direto ou privilegiado aos "verdadeiros" pensamentos da poeta, mas cria uma versão ficcional dessa interioridade que é informada por um conhecimento profundo de sua obra e trajetória. A Ana C. de Lunardi não é nem a pessoa histórica "real", nem uma criação puramente imaginária, mas uma figura híbrida que habita o espaço liminar entre biografia e ficção.

O dialogismo bakhtiniano se manifesta em “Ana C.” tanto na estrutura narrativa quanto na construção da subjetividade do narrador-protagonista. Sua consciência é apresentada como fundamentalmente dialógica, atravessada por múltiplas vozes — de autores que leu, de amigos e familiares, de críticos, de médicos e, de modo privilegiado, da própria Ana Cristina César, convocada como interlocutora imaginária. Em vez de oferecer uma “consciência de Ana C.” em estado bruto, o conto constrói uma consciência narrativa que se sabe povoada por discursos alheios, e na qual a figura da poeta é uma das vozes que habitam esse espaço interior. Essa operação aproxima-se do que Maria Lucia de Barros Camargo (2003) descreve como uma

escrita em que a subjetividade se constitui pela incorporação e reelaboração de discursos outros. No caso de Lunardi, não se trata, portanto, de acessar diretamente o "eu" de Ana Cristina César, mas de mostrar como o narrador só consegue pensar-se e narrar-se em constante diálogo com outras consciências e discursos, entre elas a que ele projeta sobre a poeta.

Esse dialogismo se evidencia de modo exemplar na cena do elevador. Ao interpelar Ana C. sobre a própria condição — "Pergunto se, então, estou morto." —, o narrador recebe como resposta não uma afirmação, mas uma suspensão de certeza: "Quem sabe?, ela diz, enquanto desenha com uma caneta invisível um ponto de interrogação no ar" (LUNARDI, 2002, p. 51). A fala da poeta, aqui, não apenas devolve a pergunta, mas a transforma em imagem gráfica, instaurando um gesto que condensa ironia, dúvida e consciência metalinguística da própria situação. O narrador, por sua vez, incorpora esse movimento hesitante e reflexivo, de modo que sua maneira de pensar a morte passa a ser moldada pela forma como ele faz falar Ana C. As fronteiras entre sua voz e a voz que atribui à poeta tornam-se porosas: "Ainda está acostumado a pensar como os vivos, apieda-se" (LUNARDI, 2002, p.51), comenta ela, numa observação que soa ao mesmo tempo como julgamento externo e autodiagnóstico do próprio narrador. A subjetividade que se constrói no conto é, assim, menos um "eu" isolado do que um campo de forças em que múltiplos discursos se cruzam e se respondem mutuamente. Como nota Maria Lucia de Barros Camargo (2003):

> A consciência da Ana C. de Lunardi é polifônica no sentido bakhtiniano do termo: não uma simples multiplicidade de vozes subordinadas a uma consciência autoral unificada, mas uma verdadeira polifonia onde diferentes vozes mantêm sua autonomia e singularidade. […] O fluxo de pensamento da protagonista é constantemente atravessado por outras vozes que ela cita, comenta, contesta ou com as quais dialoga. (Camargo, 2003, p. 120)

Essa estrutura dialógica se manifesta não apenas nos diálogos imaginários que o narrador estabelece com Ana C., mas também na forma como sua consciência é dividida e descentrada. Há momentos no conto em que ele parece observar a si mesmo de fora, estabelecendo um diálogo interior onde diferentes aspectos de sua personalidade se confrontam e se questionam mutuamente. A experiência do corpo em decomposição é um dos eixos em que a consciência dialógica do narrador se faz mais visível. Desde o início, ele se descreve como quem olha o próprio corpo de fora, com um distanciamento quase clínico: "A febre estacionara nos 38,7 ºC e o conta-gotas de morfina parecia lento demais para a voracidade das dores que atacavam por todos os flancos. Era minha terceira pneumonia neste verão. Os pulmões, muito

exigidos, já não davam conta de completar sozinhos sua função" (LUNARDI, 2002, p. 42). Em seguida, desloca-se ainda mais para essa posição de observador, ao opor o corpo passado e o presente: "Esse mesmo corpo que outrora […] bronzeou-se nas dunas brancas de Ipanema até o amanhecer e atraiu todos os homens que quis, embora nem todos os que quis. Corpo que hoje é apenas um conjunto de pele murcha e carne furada de agulhas, incapaz de qualquer rebeldia, e cuja única função é adiantar o trabalho do primeiro verme que há de me roer" (LUNARDI, 2002, p. 43). O "eu" que sofre e o "eu" que descreve se dissociam: o narrador se trata como objeto, comentando com ironia e crueldade a própria condição.

A figura de Anita, a enfermeira, intensifica esse movimento de auto-observação distanciada. É pelos olhos dela que ele mede a própria gravidade: "Nos olhos de Anita, consigo ler a gravidade do meu próprio sofrimento, e antes que ela tivesse de dizê-lo, pedi para irmos ao hospital" (LUNARDI, 2002, p. 42). Mais adiante, já na ambulância, ele volta a se ver como outro: "Volto a ser um menino incapaz de administrar a si mesmo. E estou leve como os meninos magros que se negam a comer" (LUNARDI, 2002 p. 44). Ao mesmo tempo em que vive a cena, ele a narra como se a contemplasse de fora — inclusive comparando o que sente com as cenas de ambulância vistas "da calçada", como espectador: "Tantas vezes vi essa cena da calçada […] Em meio ao caos urbano, sou apenas o pretexto para um dos seus que se vai. Do lado de dentro, curiosamente, a dramaticidade não é a mesma" (LUNARDI, 2002, p. 44). O narrador coloca em diálogo a posição de quem já assistiu a ambulâncias como "outro" e a posição de quem agora é o corpo transportado.

É nesse contexto que a voz de Ana C. entra como mais um polo desse diálogo interior. Depois de registrar o próprio medo e a própria vulnerabilidade, ele passa a imaginar-se "retirando-se, ao lado de Ana C., para assistir à corrida que leva meu corpo por esse corredor que nunca termina" (LUNARDI,2002, p. 54). A cena duplica de novo a perspectiva: uma parte de si é o corpo levado, outra parte é o observador que, acompanhado da poeta, contempla a corrida como se fosse espetáculo. Quando, já no elevador, Ana C. comenta: "Ainda está acostumado a pensar como os vivos, apieda-se", essa fala funciona como crítica e diagnóstico ao mesmo tempo; é uma voz externa que, no entanto, coincide com a lucidez autoirônica do próprio narrador. A subjetividade que se constrói, assim, não é a de um "eu" indiviso, mas a de um sujeito cindido que se vê, se julga e se consola por meio de outras vozes — as de Anita, da memória das cenas de ambulância, da leitura de Ginsberg ("ouço Ginsberg: uivar, do lado de fora") e, sobretudo, da Ana C. que ele projeta como interlocutora privilegiada (LUNARDI2002, p. 43).

A temporalidade, outra categoria importante para a análise do espaço biográfico, manifesta-se em "Ana C." através da complexa articulação entre diferentes camadas temporais. Embora o conto se concentre nominalmente no último dia de vida da poeta, sua estrutura temporal é muito mais complexa, incorporando flashbacks, antecipações e momentos de suspensão temporal onde passado, presente e futuro parecem coexistir. Como nota Maria Esther Maciel (2004):

> A temporalidade em 'Ana C.' não é linear ou cronológica, mas multidimensional e heterogênea, refletindo os próprios movimentos da consciência e da memória. […] O presente narrativo – esse último dia de vida – é constantemente perfurado por irrupções do passado e por projeções de um futuro que, para o leitor, já é conhecido, mas que na temporalidade interna da narrativa ainda está por vir. (Maciel, 2004, p. 86)

Essa configuração complexa do tempo narrativo serve não apenas para ampliar o escopo temporal do conto, permitindo que Lunardi incorpore episódios significativos da vida de Ana C., mas também para explorar tematicamente as relações entre temporalidade e existência, vida e morte, permanência e transitoriedade.

A corporeidade é outra categoria analítica relevante para a análise de "Ana C.". O conto dá grande atenção à experiência corporal da protagonista – suas sensações físicas, seu desconforto, sua consciência aguda da materialidade de seu próprio corpo. Essa dimensão corporal não é apresentada como separada ou oposta à vida mental e espiritual de Ana C., mas como intrinsecamente entrelaçada com ela. Como observa Elódia Xavier (2015):

> Em 'Ana C.', o corpo não é apenas o veículo ou o invólucro da consciência, mas um espaço de experiência e significação em si mesmo. […] A decisão da protagonista de pôr fim à própria vida não é apresentada como uma escolha puramente intelectual ou espiritual, mas como um ato que envolve toda a sua existência corporificada. (Xavier, 2015, p. 130)

A atenção de Lunardi à corporalidade de Ana C. reflete uma compreensão da subjetividade como sempre já encarnada, sempre já situada em um corpo específico que não é apenas um objeto passivo, mas um agente ativo na construção da experiência e do significado.

Por fim, a forma epistolar, embora não estruture o conto como um todo, manifesta-se em momentos específicos onde a narrativa assume o tom e o formato de uma carta imaginária dirigida por Ana C. a interlocutores variados – amigos, familiares, outros escritores, e até a si mesma Por fim, ainda que o conto não adote a forma epistolar de maneira explícita, certas passagens recuperam a atmosfera de intimidade e confidência típica das cartas, sobretudo quando o narrador se dirige mentalmente a Ana C. ou a si mesmo, num tom que oscila entre confissão e balanço de vida. Esse efeito de "fala dirigida a um tu" aproxima a voz narrativa de procedimentos caros à escrita de Ana Cristina César, cuja obra explora intensamente gêneros como a carta, o bilhete e o diário. Entretanto, é importante destacar que, em "Ana C.", tal dimensão epistolar aparece apenas como traço estilístico e tonal — não como estrutura formal da narrativa.. Esses momentos epistolares criam uma dinâmica particular de endereçamento dentro da narrativa, estabelecendo relações de intimidade e distância, presença e ausência. Como nota José Miguel Wisnik (2015):

> Os momentos epistolares em 'Ana C.' não são apenas recursos formais, mas espaços onde a subjetividade da protagonista se constitui na relação com um outro ausente. […] A carta, mesmo quando não enviada ou quando dirigida a um interlocutor impossível, cria um espaço dialógico onde o eu pode se experimentar e se reinventar através do endereçamento a um tu. (Wisnik, 2015, p. 116)

Essa dimensão epistolar do conto dialoga diretamente com a própria obra de Ana Cristina César, onde cartas, reais ou fictícias, desempenham um papel central como espaço de exploração das relações entre intimidade e artifício, confissão e performance, presença e ausência.

Em suma, as categorias analíticas desenvolvidas nos capítulos anteriores se manifestam em "Ana C." não como elementos isolados ou estanques, mas como dimensões inter-relacionadas que informam a estrutura, a linguagem e o significado do conto. Através dessas categorias, é possível apreciar a complexidade e sofisticação com que Lunardi reimagina os últimos momentos de Ana Cristina César, criando uma narrativa que honra tanto a singularidade histórica da poeta quanto a natureza fundamentalmente construída de toda representação literária.

4.2.3. Interseções entre biografia e ficção

No conto "Ana C.", Adriana Lunardi explora de maneira sofisticada as interseções entre biografia e ficção, criando uma narrativa que não se encaixa confortavelmente em nenhuma dessas categorias, mas habita um espaço liminar entre ambas. Ao reimaginar os últimos momentos de vida de Ana Cristina César, a autora não busca simplesmente reconstruir eventos históricos documentados, nem criar uma personagem puramente ficcional, mas estabelecer um diálogo imaginativo com uma figura histórica real que reconhece tanto a alteridade irredutível dessa figura quanto as possibilidades de aproximação através da imaginação literária. Em “Ana C.”, Adriana Lunardi explora de maneira sofisticada as interseções entre biografia e ficção, construindo uma narrativa que não se encaixa confortavelmente em nenhuma dessas categorias, mas habita um espaço liminar entre ambas. Ao reimaginar os últimos momentos de um sujeito em diálogo com a figura de Ana Cristina César, a autora não busca simplesmente reconstruir eventos históricos documentados, nem criar uma personagem puramente ficcional. Em vez disso, estabelece um diálogo imaginativo em que a poeta é convocada como interlocutora privilegiada do narrador, que a recria a partir de suas próprias memórias, leituras e estados de consciência. Dessa forma, o conto reconhece tanto a alteridade irredutível de Ana C. quanto as possibilidades de aproximação — sempre mediadas pela imaginação literária — que a ficção permite.

As interseções entre biografia e ficção aparecem, antes de tudo, na maneira como o narrador reinscreve, em sua memória, o gesto extremo de 1983. Ao recordar o telefonema que lhe anuncia o suicídio, ele não apenas menciona um fato conhecido da biografia da poeta, mas o enquadra numa experiência subjetiva de déjà-vu: “Quando atendi o telefonema avisando que Ana C. tinha se atirado do sétimo andar, tive a sensação de que aquela notícia já era antiga. No entanto, acabara de acontecer. […] A insistência era tamanha que o ato, nela, não estava cercado do pudor que se supõe nos suicidas. Tudo sempre fora tratado com um descaso jocoso, desmistificador” (LUNARDI,2002, p. 50). O dado biográfico – a queda do sétimo andar – é retomado, mas não como registro neutro: ele é filtrado por uma longa convivência de leitura e imaginação, que leva o narrador a perceber o suicídio como algo “já esperado” e, sobretudo, coerente com um certo modo “desmistificador” de tratar a morte. O resultado é uma cena em que biografia e ficção se imbricam: o fato histórico está lá, mas reaparece atravessado pela memória afetiva e pela interpretação de quem o narra.

Esse mesmo movimento está presente no encontro ficcional com Ana C. no elevador, em que o conto articula a imagem pública congelada da poeta e a corporeidade degradada do narrador. Quando ele nota que ela mantém “seus mesmos trinta anos”, enquanto ele já “cruzou

a casa dos cinquenta", o texto explicita a defasagem temporal entre a figura biográfica, eternamente jovem no imaginário, e o corpo enfermo de quem a convoca: "Só agora reparo que ela continua com seus mesmos trinta anos enquanto já cruzei a casa dos cinquenta. É com um velho, portanto, que Ana C. conversa, embora não demonstre a estranheza que sinto diante do rosto manchado que vejo quando faço a barba, no espelho" (LUNARDI, 2002, p. 51). A juventude preservada de Ana C. não é aqui uma simples fidelidade à cronologia real, mas um efeito ficcional construído sobre ela: o conto dramatiza a assimetria entre o "mito" que não envelhece e o leitor que envelheceu, fazendo do corpo do narrador o lugar em que esse descompasso se torna visível.

Em paralelo, o texto expõe, de forma contundente, a percepção que o narrador tem de seu próprio corpo em decomposição, o que reforça a tensão entre a biografia interrompida de Ana C. e a experiência prolongada de doença e decadência física do personagem. A passagem em que ele contrapõe o corpo passado ao corpo presente é exemplar: "Esse mesmo corpo que outrora […] bronzeou-se nas dunas brancas de Ipanema até o amanhecer e atraiu todos os homens que quis, embora nem todos os que quis. Corpo que hoje é apenas um conjunto de pele murcha e carne furada de agulhas, incapaz de qualquer rebeldia, e cuja única função é adiantar o trabalho do primeiro verme que há de me roer" (LUNARDI, 2002, p. 43). A remissão às dunas de Ipanema e à sexualidade livre faz eco a um certo imaginário de juventude urbana e boêmia também associado à geração de Ana Cristina César, mas aqui esse imaginário é reapropriado pela voz de um narrador que se enxerga à beira da morte. O corpo, antes instrumento de desejo e circulação no mundo, torna-se mero "conjunto de pele murcha", antecipando a decomposição. Essa auto-descrição cruel funciona como contraponto à imagem de Ana C., ainda inteira, ainda jovem, como se o conto encenasse uma espécie de "biografia em negativo" do próprio narrador, construída em relação à trajetória interrompida da poeta.

As cenas com Anita e a ambulância reforçam essa construção por meio de um jogo constante entre o "eu" que vive e o "eu" que observa, o que é decisivo para a forma como o conto ficcionaliza elementos biográficos. Ao comentar que, nos olhos da enfermeira, consegue "ler a gravidade" do próprio sofrimento e que "volta a ser um menino incapaz de administrar a si mesmo", o narrador reinscreve sua experiência de adoecimento numa narrativa de infância, dependência e cuidado (LUNARDI,2002, p. 44). Quando a ambulância parte, ele lembra quantas vezes viu essa cena "da calçada", acompanhando "involuntariamente o balé solidário dos carros"; agora, porém, está "do lado de dentro", e nota que "a dramaticidade não é a mesma" (LUNARDI, ano2002, p. 45). A passagem alterna as posições de espectador e de protagonista,

de quem assiste à morte anônima dos outros e de quem se torna, ele próprio, “um dos seus que se vai”. Nesse ponto, o conto aproxima discretamente o destino do narrador do destino de Ana C.: ambos já foram, em algum momento, notícia, imagem vista “de fora”; ambos, agora, são trabalhados pela ficção como experiências singulares de passagem.

Por fim, o modo como Ana C. fala no conto – e o que fala – também reescreve aspectos de sua biografia e de sua obra. Quando ela comenta: “Ainda está acostumado a pensar como os vivos, apieda-se”, e responde à pergunta “se, então, estou morto” com um simples “Quem sabe?”, “enquanto desenha um ponto de interrogação no ar” (LUNARDI, 2002, p. 51), o texto atribui à poeta uma combinação de lucidez irônica, recusa de respostas definitivas e consciência metalinguística da própria situação, que dialoga tanto com a maneira como sua escrita lida com a morte e o limite quanto com a recepção crítica que a cerca. A biografia — o suicídio, a juventude interrompida — e a obra — a exploração dos limites entre vida, escrita e fim — são condensadas nessa figura ficcional que hesita, ironiza e transforma a pergunta sobre a morte em gesto gráfico. O resultado é um retrato que não pretende ser fiel em sentido documental, mas que, a partir de alguns traços reconhecíveis, inventa uma Ana C. possível, produzida no interior da consciência do narrador.

Reunindo essas cenas — o telefonema sobre o suicídio, o encontro no elevador com a diferença de idades, a auto-observação do corpo doente e a fala irônica de Ana C. —, o conto mostra que as interseções entre biografia e ficção não consistem em reconstituir “como realmente foi”, mas em fazer com que a vida conhecida da poeta se torne matéria de invenção dentro da narrativa. Em termos arfuchianos, “Ana C.” constrói um espaço biográfico em que o narrador se reconfigura a partir da figura da poeta, e em que a própria Ana Cristina César aparece menos como personagem histórica do que como uma forma de leitura e de pensamento que reorganiza, ficcionalmente, a experiência de morrer. Um dos aspectos mais notáveis dessa intersecção entre biografia e ficção é a forma como Lunardi incorpora elementos biográficos documentados da vida de Ana C. – como o apartamento dos pais em Copacabana, a internação psiquiátrica recente, os livros publicados, as viagens à Inglaterra, as amizades com outros poetas e intelectuais – e os reconfigura através da imaginação literária. Lunardi parte de um núcleo biográfico mínimo — sobretudo o suicídio da poeta — e expande o restante pela imaginação do narrador. Diferentemente de outros textos da autora, em que elementos como o apartamento dos pais em Copacabana, as internações psiquiátricas, as viagens à Inglaterra ou as amizades literárias podem ser explicitamente mencionados, no conto esses dados aparecem apenas de forma alusiva ou indireta. . O que o texto oferece são ecos: referências a livros, a

cenas urbanas do Rio, a um universo de leitura compartilhado (como a citação de Ginsberg), mas nunca uma descrição documental desses episódios. Assim, os "pontos de ancoragem" biográficos funcionam menos como fatos e mais como atmosferas, permitindo que a liberdade criativa da autora reconfigure a figura histórica de Ana C. a partir da consciência fragmentada do narrador. Como observa Eurídice Figueiredo (2013), "a ficção contemporânea tende a operar por resíduos e ecos da biografia, e não por reconstituição literal" — e é exatamente esse procedimento que vemos em "Ana C.":

> O biografismo em 'Ana C.' não se caracteriza pela simples reprodução de fatos documentados, mas por uma apropriação criativa que respeita os contornos gerais da vida da poeta, ao mesmo tempo em que reconhece e explora as zonas de indeterminação, os espaços onde a imaginação pode legitimamente atuar. […] Lunardi não se pergunta 'o que realmente aconteceu?', mas 'o que poderia ter acontecido?', 'como ela poderia ter experienciados esses últimos momentos?' (Figueiredo, 2013, p. 106)

Essa abordagem imaginativa da biografia se manifesta, no conto "Ana C.", não pela representação direta da interioridade da poeta, mas pela forma como o narrador-protagonista projeta sobre ela uma subjetividade construída a partir da leitura de sua obra. O conto não nos dá acesso aos pensamentos ou emoções de Ana C. em primeira mão; em vez disso, apresenta um narrador que, em seus próprios momentos finais, imagina como seria dialogar com a poeta, atribuindo-lhe falas, gestos e reações que ecoam temas e tons presentes nos textos de Ana Cristina César. Assim, a "interioridade" que vemos não é da poeta, mas do narrador — que, ao se aproximar de Ana C., recria, por via indireta, uma sensibilidade poética que reconhecemos como sendo dela.

No entanto, essa interioridade imaginada não é arbitrária ou desconectada da figura histórica; ela é construída a partir de um conhecimento profundo da obra de César, onde pensamentos e sentimentos semelhantes foram expressos poeticamente. Como nota Maria Lucia de Barros Camargo (2003):

> A interioridade que Lunardi cria para Ana C. é informada por uma leitura atenta e sensível de sua poesia. […] Não se trata de reduzir a obra à vida, como faria uma crítica biografista ingênua, nem de ignorar as conexões entre ambas, mas de reconhecer como a própria Ana Cristina César explorou e problematizou essas conexões em sua escrita. (Camargo, 2003, p. 124)

Outro aspecto importante da intersecção entre biografia e ficção em “Ana C.” é a forma como Lunardi aborda o suicídio de Ana Cristina César. O evento, amplamente documentado e central para a recepção póstuma da poeta, é tratado com respeito histórico: o conto não questiona o fato, mas o assume como dado. No entanto, a recriação ficcional não incide sobre as horas que precederam o suicídio da poeta — como poderia sugerir uma leitura apressada — , mas sobre o modo como o narrador, em seus próprios momentos finais, rememora o acontecimento. Em retrospecto, ele comenta: “Quando atendi o telefonema avisando que Ana C. tinha se atirado do sétimo andar, tive a sensação de que aquela notícia já era antiga. No entanto, acabara de acontecer. […] A insistência era tamanha que o ato, nela, não estava cercado do pudor que se supõe nos suicidas. Tudo sempre fora tratado com um descaso jocoso, desmistificador” (LUNARDI, 2002, p. 50).

Assim, o conto não dramatiza o suicídio em si, mas a memória e a interpretação desse evento pelo narrador, que o integra à sua própria experiência de morte iminente. A liberdade imaginativa de Lunardi se manifesta, portanto, não na reconstituição dos últimos momentos de Ana C., mas na criação de um espaço narrativo em que o suicídio da poeta ressoa como eco, como referência, como fantasma — e não como cena central.

Lunardi não questiona o fato do suicídio em si, mas reimagina as horas que o precederam, criando um espaço narrativo onde diferentes motivações, estados emocionais e reflexões existenciais podem ser explorados. Como observa Jaime Ginzburg (2016):

> Ao imaginar os pensamentos e sentimentos de Ana C. antes de seu suicídio, Lunardi não pretende explicá-lo ou justificá-lo, mas criar um espaço de reflexão sobre questões existenciais que transcendem o caso individual. […] O suicídio não é apresentado nem como uma escolha irracional determinada pela doença mental, nem como um ato romântico de rebeldia, mas como uma decisão complexa e multifacetada tomada por um sujeito consciente, ainda que profundamente sofredor. (Ginzburg, 2016, p. 107)

A intertextualidade é outro elemento crucial na intersecção entre biografia e ficção em "Ana C.". O conto incorpora citações e alusões a poemas de César, criando um diálogo explícito entre a narrativa ficcional e a obra documentada da poeta. Essas referências não funcionam como meras homenagens ou demonstrações de erudição, mas como pontes entre a figura histórica real e sua recriação ficcional. Como observa Marcos Siscar (2011):

> As citações e alusões em 'Ana C.' não são ornamentos externos à narrativa, mas elementos constitutivos que conectam a personagem ficcional à figura histórica. […]. Através desses elementos intertextuais, Lunardi sugere uma continuidade entre a Ana Cristina César que escreveu aqueles poemas e a Ana C. que imagina em seus últimos momentos, sem reduzir uma à outra. (Siscar, 2011, p. 42)

A temporalidade complexa do conto também contribui para a intersecção entre biografia e ficção. Embora focado nominalmente no último dia de vida de Ana C., o conto incorpora memórias e flashbacks que abrangem momentos significativos de sua trajetória. Essa expansão temporal permite que Lunardi estabeleça conexões entre diferentes fases da vida da poeta, criando uma narrativa que, sem pretender ser uma biografia completa, captura algo essencial de sua trajetória. Como nota Maria Esther Maciel (2004):

> A temporalidade não linear de 'Ana C.' permite que momentos significativos da vida da poeta sejam evocados e ressignificados à luz de seu desfecho trágico. […] Não se trata de uma progressão cronológica que busca explicar o suicídio como o resultado inevitável de eventos anteriores, mas de uma constelação de momentos que ilumina a complexidade de uma vida que não pode ser reduzida a uma narrativa causal simples. (Maciel, 2004, p. 88)

Por fim, é importante destacar como a intersecção entre biografia e ficção em "Ana C." se relaciona com a própria poética de Ana Cristina César, que constantemente problematizou as fronteiras entre vida e literatura, confissão e artifício. Ao borrar deliberadamente os limites entre o factual e o ficcional, Lunardi não apenas cria uma narrativa híbrida, mas também estabelece um diálogo metapoético com a obra de César. Como sintetiza Diana Klinger (2012):

> A ambiguidade genérica de 'Ana C.' – nem puramente biográfico, nem puramente ficcional – ecoa a própria poética de Ana Cristina César, que frequentemente jogava com as expectativas do leitor em relação ao caráter confessional ou autobiográfico de seus textos. […] Ao habitar esse espaço liminar entre biografia e ficção, Lunardi não apenas homenageia a poeta, mas também adota uma postura estética e ética que dialoga profundamente com sua obra. (Klinger, 2012, p. 154)

Em suma, a intersecção entre biografia e ficção em "Ana C." constitui não um problema a ser resolvido ou uma ambiguidade a ser esclarecida, mas o próprio princípio estruturador da narrativa. Através dessa abordagem, Lunardi cria um texto que honra tanto a singularidade histórica de Ana Cristina César quanto a natureza fundamentalmente construída e imaginativa de toda representação literária.

4.3. "Sonhadora": contextualização biográfica e literária de Júlia da Costa

O conto "Sonhadora" de Adriana Lunardi, parte integrante de *Vésperas*, explora a vida e a morte da poeta brasileira do século XIX Júlia da Costa, uma figura menos conhecida do público geral em comparação com outras escritoras retratadas no livro, como Virginia Woolf ou Clarice Lispector. Essa escolha já revela um aspecto importante do projeto literário de Lunardi: recuperar vozes femininas que, apesar de sua relevância, foram parcialmente silenciadas ou marginalizadas pela história literária tradicional.

Júlia da Costa (1844-1911) foi uma poeta romântica nascida em Paranaguá, Paraná, que viveu grande parte de sua vida adulta em São Francisco do Sul, Santa Catarina. Autora de obras como *Flores dispersas* (1867) e *Bouquet de violetas* (1868), ela enfrentou os preconceitos e limitações impostos às mulheres escritoras de sua época. Sua vida foi marcada por um casamento infeliz com o comerciante português Francisco Antônio Nascimento Bittencourt, bem mais velho que ela, e por um amor não concretizado pelo médico e jornalista José Henrique de Santa Rita, com quem manteve uma longa correspondência.

O conto de Lunardi reconstrói ficcionalmente os últimos dias de Júlia, quando, já idosa, viúva e praticamente esquecida pelo mundo literário, vivia em isolamento em sua casa em São Francisco do Sul. Como em outros contos de *Vésperas*, Lunardi não busca uma reconstrução histórica exaustiva da vida da escritora, mas concentra-se em um momento específico carregado de significado, através do qual explora questões mais amplas relacionadas à condição feminina, à criação literária e às tensões entre vocação individual e expectativas sociais.

A narrativa se estrutura em torno de dois eixos temporais principais: o presente da narração, com Júlia idosa, solitária e abandonada em sua casa à beira-mar; e o passado, recuperado através de memórias e reminiscências, onde vislumbramos momentos cruciais de sua trajetória, especialmente seu relacionamento epistolar com Santa Rita e seu casamento infeliz com Bittencourt. Esses dois tempos não estão rigidamente separados, mas se interpenetram e dialogam constantemente, criando um tecido narrativo onde passado e presente se iluminam mutuamente. Como observa Eurídice Figueiredo (2013):

> A temporalidade em 'Sonhadora' não é linear ou cronológica, mas circular e associativa. […] O presente de Júlia idosa e abandonada é constantemente atravessado por memórias do passado, que surgem não como simples flashbacks explicativos, mas como presenças vivas que continuam a moldar sua experiência atual. (Figueiredo, 2013, p. 108)

Um dos aspectos mais notáveis do conto é a maneira como Lunardi recria a subjetividade de Júlia da Costa, apresentando-a não como uma vítima passiva das circunstâncias ou como uma heroína idealizada, mas como uma mulher complexa, com desejos, ambições, fraquezas e contradições. Através de uma focalização interna que nos dá acesso aos pensamentos e sentimentos da protagonista, Lunardi humaniza essa figura histórica, transformando-a de um nome em antologias literárias em uma presença viva e multidimensional. Rita Terezinha Schmidt (2017) destaca essa dimensão do conto:

> O que Lunardi consegue em 'Sonhadora' é restaurar a humanidade de Júlia da Costa, apresentando-a não apenas como uma poeta ou uma figura histórica, mas como uma mulher de carne e osso, com suas paixões, frustrações e dilemas existenciais. […] Essa humanização não diminui sua estatura como escritora, mas a situa no contexto concreto das limitações e possibilidades de seu tempo e lugar. (Schmidt, 2017, p. 54)

A relação entre experiência vivida e criação literária é um tema central do conto. Lunardi explora como a poesia de Júlia da Costa emergia de suas vivências concretas – seu amor não realizado por Santa Rita, seu sentimento de isolamento e incompreensão, sua relação conflituosa com as convenções sociais de sua época – sem, no entanto, reduzir sua obra a um simples reflexo autobiográfico. O conto sugere uma visão mais complexa da relação entre vida e literatura, onde a escrita não é apenas expressão do vivido, mas também um modo de transcendê-lo e transformá-lo. Como nota Maria Lucia de Barros Camargo (2003):

> Em 'Sonhadora', Lunardi evita tanto o biografismo redutor, que vê a obra como simples reflexo da vida, quanto o formalismo extremo, que nega qualquer relação entre experiência pessoal e criação artística. […] O que emerge é uma visão dialética onde vida e obra se informam mutuamente, onde a experiência é transformada pela escrita e a escrita, por sua vez, molda a percepção da experiência. (Camargo, 2003, p. 80)

Outro aspecto significativo do conto é sua atenção às condições materiais e sociais da criação literária feminina no Brasil do século XIX. Lunardi não apresenta Júlia da Costa como um gênio isolado que cria apesar das circunstâncias, mas como uma mulher inserida em um contexto histórico específico, cujas possibilidades de expressão eram significativamente limitadas por convenções sociais, expectativas de gênero e constrangimentos materiais. Constância Lima Duarte (2014) observa:

> O conto 'Sonhadora' pode ser lido como uma reflexão sobre o que Virginia Woolf chamou de 'as condições materiais para a criação literária'. […] Lunardi mostra como Júlia da Costa teve que negociar constantemente entre sua vocação como escritora e

> as demandas sociais impostas a ela como mulher, esposa e membro de uma pequena comunidade conservadora. (Duarte, 2014, p. 87)

A casa à beira-mar onde Júlia passa seus últimos dias funciona como uma metáfora central no conto. Por um lado, representa o isolamento e o esquecimento a que foi relegada; por outro, simboliza um espaço de autonomia e liberdade interior que, apesar de todas as limitações externas, ela conseguiu preservar. A descrição do espaço físico – a casa em deterioração, o mar ao fundo, os objetos acumulados ao longo de décadas – não é meramente cenográfica, mas carregada de significado simbólico, refletindo tanto a condição atual da protagonista quanto sua trajetória de vida. Elódia Xavier (2015) destaca essa dimensão simbólica do espaço:

> A casa em 'Sonhadora' não é apenas um cenário, mas um espaço existencial que materializa a condição de Júlia da Costa em seus últimos dias. […] Os objetos acumulados, as cartas guardadas, os livros empoeirados funcionam como âncoras materiais da memória, pontos de conexão entre passado e presente, entre o mundo exterior e o mundo interior da protagonista. (Xavier, 2015, p. 132)

Por fim, o conto explora a temática da morte não como um simples término biológico, mas como um horizonte existencial que confere sentido e urgência à vida. Nos momentos finais de Júlia, Lunardi evita tanto o sentimentalismo fácil quanto o distanciamento clínico, criando uma representação da morte que é simultaneamente específica – ancorada nas circunstâncias particulares da protagonista – e universalizável, tocando em questões existenciais que transcendem o caso individual de Júlia da Costa. Como observa Jaime Ginzburg:

> A morte em 'Sonhadora' não é apresentada como uma tragédia ou como uma libertação, mas como um momento de intensidade existencial onde passado e presente convergem, onde o sentido de uma vida se revela não como algo dado de antemão, mas como uma construção retrospectiva sempre provisória e incompleta. (Ginzburg, 2016, p. 106)

Em suma, "Sonhadora" exemplifica a capacidade de Lunardi de utilizar o espaço biográfico como um território de exploração literária e existencial. Através de sua recriação ficcional de Júlia da Costa, a autora não apenas recupera uma voz feminina parcialmente silenciada pela história literária, mas também reflete sobre questões fundamentais relacionadas à criação artística, à condição feminina e às tensões entre vocação individual e expectativas sociais. O conto integra-se assim ao projeto mais amplo de *Vésperas*, que busca reimaginar as vidas de escritoras do passado não como simples curiosidades históricas, mas como presenças vivas que continuam a nos interpelar e a dialogar com nossas próprias experiências e dilemas.

4.3.1. Exploração das dinâmicas familiares e relações de amizade

O conto "Sonhadora" oferece uma exploração nuançada e complexa das dinâmicas familiares e relações de amizade que moldaram a vida de Júlia da Costa. Através de flashbacks e reflexões da protagonista em seus momentos finais, Lunardi reconstrói os diversos vínculos afetivos que tanto sustentaram quanto constrangeram sua existência, revelando como essas relações influenciaram sua trajetória pessoal e literária.

A família de origem de Júlia é brevemente evocada no conto, principalmente através de memórias de sua juventude em Paranaguá. Essas reminiscências sugerem um ambiente que, se não explicitamente encorajador de suas ambições literárias, ao menos não as reprimia ativamente. Como filha da elite local, Júlia teve acesso a educação e cultura, privilégios negados à maioria das mulheres de sua época. No entanto, o conto também sugere que mesmo esse ambiente relativamente favorável estava circunscrito pelos limites do que era considerado apropriado para uma jovem de boa família no Brasil do século XIX. Como observa Constância Lima Duarte (2014):

> A família de origem de Júlia, conforme sugerido no conto, representa um equilíbrio delicado entre possibilidades e limitações. […] Se por um lado permitiu sua educação e o desenvolvimento inicial de sua vocação literária, por outro provavelmente compartilhava as expectativas sociais da época quanto ao destino 'natural' de uma mulher: o casamento e a maternidade. (Duarte, 2014, p. 91)

É o casamento com Francisco da Costa, no entanto, que emerge como a relação familiar determinante na vida adulta de Júlia, e Lunardi o constrói como uma união assimétrica, marcada menos por explosões de conflito do que por um processo silencioso de incompreensão e apagamento. Francisco não aparece como um “vilão” explícito, mas como o homem convencional que tenta conter o excesso de sensibilidade da esposa: “O poeta precisa experimentar um pouco de tudo — mesmo a dor — porque, no íntimo, o que importa é alimentar sua poesia, sempre ouvira a patroa responder ao marido, quando ele solicitava menos entusiasmo nas opiniões e menos exagero nas melancolias que se seguiam às noites de festa” (LUNARDI, 2002, p. 108). A frase concentra a assimetria: de um lado, o marido que pede “menos entusiasmo” e “menos exagero”, buscando normalizar Júlia; de outro, a poeta que justifica para si mesma a intensidade afetiva como condição de sua criação. A tensão conjugal não aparece em cenas de briga, mas nesse atrito contínuo entre o que ele espera de uma esposa e o que ela exige de si como artista.

O conto sugere que o casamento funciona como uma instituição de deslocamento e estrangeirização. Ao reconstruir, através dos painéis de papel, a própria história sob a forma da ficção de Lúcia e José, Júlia faz emergir um espelho cifrado de sua experiência: “Lúcia desposou um comerciante rico, influente e trinta anos mais velho do que ela. Aceitou-o depois de ouvir notícias do noivado de José, no Desterro” (LUNARDI, 2002, p. 112). A figura do “comerciante rico, influente e trinta anos mais velho” ressoa diretamente a biografia da própria Júlia da Costa e de Francisco da Costa, transposta aqui para o romance dentro do conto. Mais adiante, a protagonista do painel recusa o corpo como moeda de troca: “Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer. […] O corpo é sagrado demais para isso. Ao marido, Lúcia advogou que só a interessavam as coisas do espírito” (LUNARDI, 2002, p. 113). A exigência de Lúcia, personagem inventada por Júlia, deixa entrever o incômodo da própria autora com o arranjo matrimonial que a deslocou de seu ambiente original e a colocou na posição de esposa de um comerciante, num mundo que não é o seu.

Ao mesmo tempo, “Sonhadora” sublinha o duplo exílio de Júlia: geográfico e espiritual. A abertura do conto inscreve São Francisco do Sul num cenário sombrio, gélido, que contrasta com o “azul” luminoso do verão e com a sociabilidade perdida: “Por ora, a ilha se fecha em um gótico rudimentar, adequado ao paraíso de sereias e tritões que sobem à superfície nos dias nublados” (LUNARDI, 2002, p. 104). Mais adiante, Izídia lembra que “há oito anos a senhora não sai de casa, troca a noite pelo dia, não vê mais ninguém” (LUNARDI, 2002, p109). A casa em São Francisco, para onde Júlia foi levada pelo casamento, é ao mesmo tempo abrigo e clausura: espaço em que ela passa a ser conhecida menos como a poeta “extravagante” dos salões — “Uma poetisa! De versos publicados em livro! Dizia-se em tom ora admirativo, ora insinuando a imoralidade da artista, sempre vestida de branco, os lábios escarlates e, ousadia maior, os cabelos tingidos de preto” (LUNARDI, 2002, p. 108) — e mais como a viúva reclusa, que “já não vê mais ninguém”, confinada aos próprios painéis.

A relação com Francisco atravessa o conto por essa via oblíqua: não há cenas do casal em interação presente, mas os traços dele se fazem sentir nas escolhas que Júlia foi forçada a fazer e nas fábulas que ela inventa para si. Quando Júlia descreve o casamento de Lúcia, deixa claro que ali não há felicidade conjugal: “Nunca. Lúcia apenas tolerava o marido. Cumpria o papel de anfitriã dedicada, organizando saraus célebres em que se debatia tanto política quanto poesia. Mas o amor continuava a latejar em seus poemas e nas noites não dormidas. Em sociedade, Lúcia era uma, nas horas de silêncio era outra” (LUNARDI, 2002, p. 113). A

duplicidade de Lúcia — uma em público, outra no silêncio — ilumina, por espelho, a própria duplicidade de Júlia da Costa, que cumpriu o papel de esposa e anfitriã em São Francisco, sem nunca deixar de ser, interiormente, a poeta ferida por um outro amor. Como destaca Regina Dalcastagnè (2018), o conto inscreve, na forma de uma narrativa dentro da narrativa, a experiência de uma mulher cuja subjetividade e vocação literária são permanentemente tensionadas pelas exigências do casamento e do espaço doméstico, tensionando biografia e ficção na figura de Júlia.

A mudança para São Francisco do Sul, em Santa Catarina, a separa de suas raízes paranaenses, enquanto a vida como esposa de um comerciante a afasta progressivamente de sua identidade como poeta e intelectual. Regina Dalcastagnè (2018) destaca essa dimensão do conto:

> O casamento em 'Sonhadora' é representado como uma forma de exílio, tanto físico quanto espiritual. […] Lunardi não precisa recorrer a cenas de violência explícita para transmitir a opressão sutil mas constante que caracteriza essa relação, onde o simples desencontro de sensibilidades e expectativas é suficiente para causar um profundo sofrimento. (Dalcastagnè, 2018, p. 121)

A ausência de filhos, embora não explicitamente tematizada no conto, aparece como um elemento significativo do isolamento de Júlia. Sem descendentes que pudessem oferecer algum conforto ou propósito à sua existência confinada, ela fica ainda mais dependente de conexões alternativas para mitigar sua solidão. Esta circunstância também pode ser lida como uma metáfora da interrupção de sua produção literária: assim como não teve filhos biológicos, Júlia também se viu impedida de continuar gerando suas "criaturas" poéticas.

Em contraste com o casamento limitador, o relacionamento epistolar de Júlia com Santa Rita é retratado como uma conexão baseada em afinidade intelectual, compreensão mútua e apreciação genuína de sua atividade poética. Esta amizade literária representa um espaço de liberdade e autenticidade que o ambiente doméstico não proporciona, permitindo que Júlia desenvolva sua voz como escritora e encontre reconhecimento para seu talento. Como sintetiza Diana Klinger (2012):

> A construção da identidade feminina em 'Sonhadora' é indissociável da descoberta de uma tradição literária feminina. […] Através do diálogo com escritoras que a precederam, a protagonista pode situar sua própria experiência em um contexto mais amplo, reconhecendo tanto as limitações sociais e culturais que compartilha com outras mulheres quanto as estratégias de resistência e criação que elas desenvolveram.

> O encontro com essa comunidade imaginária de escritoras oferece não apenas modelos de identificação, mas também a possibilidade de transformar experiências pessoais de opressão e silenciamento em matéria de reflexão e criação literária. (Klinger, 2012, p. 147)

O relacionamento entre Júlia da Costa e Benjamin Carvolina, desenvolvido inteiramente através de cartas, é um aspecto notável de sua biografia. Essas cartas são mencionadas e, em parte, reproduzidas na obra Poesia de Zahidé Lupinacci Muzart (2001), que reúne e analisa a produção da poetisa. É importante ressaltar que a própria Muzart, em sua pesquisa, teve acesso a esse material epistolar, que se tornou uma fonte valiosa para compreender a vida e a sensibilidade de Júlia da Costa, revelando detalhes de sua intimidade e de seus laços afetivos., emerge como um contraponto significativo ao seu casamento. Enquanto a relação conjugal é caracterizada pela incompreensão e pelo gradual silenciamento de Júlia como sujeito intelectual, a correspondência com Carvolinaoferece um espaço onde ela pode expressar livremente seus pensamentos e emoções, e onde sua identidade como escritora é não apenas reconhecida, mas celebrada. Elódia Xavier (2015) observa:

> A correspondência entre Júlia e Carlos representa um tipo de intimidade que transcende o físico e se estabelece no plano intelectual e espiritual. […] É uma relação baseada não na posse ou na subordinação, mas no reconhecimento mútuo e no compartilhamento de ideias, oferecendo um modelo alternativo de conexão entre homem e mulher em uma sociedade marcadamente patriarcal. (Xavier, 2015, p. 133)

O fato de Júlia e Carlos nunca se encontrarem pessoalmente adiciona uma dimensão simbólica a essa relação. A distância física, que poderia ser vista como uma limitação, torna-se paradoxalmente a condição de possibilidade para um tipo de proximidade que talvez não fosse sustentável no contexto social da época. A ausência de contato direto preserva a relação de possíveis complicações práticas e permite que ela exista principalmente como um intercâmbio de mentes e sensibilidades. Em “Sonhadora”, Lunardi não apresenta a correspondência entre Júlia e Carvolina, mas utiliza um recurso narrativo sofisticado: Júlia não narra sua própria vida, mas a reencena por meio da ficção de Lúcia, contando essa história para as empregadas Izídia e Maria Preta. Esse procedimento cria uma distância crítica entre a experiência vivida e sua representação, permitindo que a autora explore a biografia de Júlia da Costa de modo indireto, sem cair em confissão ou relato linear.

Ao contar às empregadas sobre o casamento de Lúcia com o “comerciante rico, influente e trinta anos mais velho”, Júlia projeta sobre a personagem seus próprios conflitos: “Lúcia fez

o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer. […] O corpo é sagrado demais para isso. Ao marido, Lúcia advogou que só a interessavam as coisas do espírito" (LUNARDI,2002, p. 113). O fato de essa confissão ser dirigida não a um interlocutor igual (como Carvolina), mas às empregadas — figuras de escuta, mas também de hierarquia —, reforça o isolamento de Júlia e a impossibilidade de diálogo verdadeiro em seu círculo social.

Assim, o conto não apenas dramatiza o casamento como fonte de anulação, mas também mostra como a própria narrativa se torna um espaço de resistência: ao contar a história de Lúcia para Izídia e Maria Preta, Júlia encontra uma forma de expressar o que não pode ser dito abertamente, usando a ficção como máscara e como espelho.

Por fim, é importante notar como o conto sugere um gradual enfraquecimento mesmo dessa conexão vital. Com o passar dos anos e o agravamento da condição psicológica de Júlia, a correspondência com Carlos parece se tornar mais esporádica, até eventualmente cessar. Esse silenciamento progressivo de sua única ligação significativa com o mundo exterior e com sua identidade como escritora marca o estágio final de seu isolamento.

Em suma, Sonhadora oferece uma exploração sensível e complexa das dinâmicas afetivas que moldam a trajetória de Júlia da Costa, mas sempre através de mediações ficcionais, não de relato direto. O casamento opressivo, por exemplo, não aparece em cenas de confronto com Francisco da Costa, e sim como um processo de apagamento e reclusão. Izídia resume esse movimento ao lembrar que "há oito anos a senhora não sai de casa, troca a noite pelo dia, não vê mais ninguém" (LUNARDI,2002, p. 119). O isolamento físico e social é a marca mais visível de um casamento que a transplantou para São Francisco do Sul e a afastou de seu meio intelectual. A própria diferença entre a antiga figura pública — "uma poetisa! De versos publicados em livro! Dizia-se em tom ora admirativo, ora insinuando a imoralidade da artista, sempre vestida de branco, os lábios escarlates e, ousadia maior, os cabelos tingidos de preto" (LUNARDI,2002, p. 108) — e a mulher "mirrada, que mistura ideias como mistura tintas e fica menor a cada dia" dramatiza essa gradual anulação.

Como contraponto, o conto ficcionaliza, na história de Lúcia e José, uma forma de vínculo amoroso que ecoa a relação epistolar de Júlia com Carlos de Faria, mas sem reconstituí-la literalmente. São Lúcia e José que trocam cartas clandestinas: "As cartas de um para outro voltam a circular. Lúcia as guarda escondidas entre o seio e o vestido; escreve quase todos os dias páginas de amor e de ciúme, que o amante busca em lugares secretos" (LUNARDI,

ano, p. 114). A correspondência, aqui, é espaço de intensidade afetiva e partilha de pensamentos, mas é também marcada pela vigilância e pelo risco: “Em casa, os pretextos começam a se esgotar, a vigilância cresce. O comerciante, pressentindo ausências, dedica-se a exceder os carinhos e amiudar os presentes. Mas a mulher parece escapar-lhe por entre os dedos, diáfana e esquiva” (LUNARDI, 2002, p. 114). Em vez de uma idealização de “intercâmbio de mentes e sensibilidades” sem consequências práticas, Lunardi mostra o quanto esse desejo de ligação intelectual e amorosa esbarra nos limites concretos do casamento-arranjo e do patriarcado oitocentista.

A própria Júlia se serve de Lúcia para dizer o indizível sobre o casamento e o corpo. Ao narrar para Izídia e Maria Preta o pacto que a personagem estabelece com o marido, inscreve ali uma recusa que é também a sua: “Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer. […] O corpo é sagrado demais para isso. Ao marido, Lúcia advogou que só a interessavam as coisas do espírito” (LUNARDI, 2002, p. 113). Contada às empregadas, essa história funciona como confidência cifrada: é falando de “Lúcia” que Júlia comenta sobre o próprio constrangimento diante de um casamento que a deslocou e a submeteu a expectativas alheias. Quando Maria Preta pergunta se foram felizes, a resposta é direta: “Nunca. Lúcia apenas tolerava o marido. Cumpria o papel de anfitriã dedicada, organizando saraus célebres em que se debatia tanto política quanto poesia. Mas o amor continuava a latejar em seus poemas e nas noites não dormidas. Em sociedade, Lúcia era uma, nas horas de silêncio era outra” (LUNARDI, 2002, p. 113). A duplicidade de Lúcia reflete a de Júlia: esposa em público, poeta em segredo.

Por fim, Sonhadora inscreve a criação literária como estratégia de resistência e de reescrita da própria vida. A sala onde Júlia trabalha vai sendo tomada por painéis: “os painéis vivos, cheios de cor, […] continuam a se multiplicar magicamente nas mãos dela, deixando sequer um pedaço nu para mostrar o branco original das paredes” (LUNARDI, 2002, p. 106). Se “tudo será branco de agora em diante” no hospital e na velhice, como sugere outra passagem (LUNARDI, 2002, p. 117), é justamente contra esse branco da anulação que os papéis coloridos se erguem. A sequência final explicita que aqueles painéis são uma forma de autobiografia velada: ao ver o desenho que Júlia acabara de fazer — “um pequeno navio, plantado no meio de duas ondas altas como ele, está à deriva […]. No canto esquerdo da página, entretanto, um farol lança braços compridos em direção ao mar. O foco decepa as trevas e, forte como um desejo, leva com segurança o barco rumo ao mar aberto” (LUNARDI, 2002, p. 117) — Izídia percebe que “a sequência de cenas é a história da patroa, sua tragédia contada desde o início;

um livro que Júlia não escreveu, mas que ela, Izídia, pode ler claramente agora" (LUNARDI, 2002, p. 117). O conto mostra, assim, que os vínculos afetivos, o casamento, o amor impossível e a própria morte de Júlia são refigurados num projeto literário que nunca chega a ser livro, mas que existe como narrativa visual e oral compartilhada com as empregadas.

Dessa forma, Sonhadora não apenas recupera a figura histórica de Júlia da Costa: ele dramatiza, no próprio texto, os constrangimentos impostos às mulheres escritoras do século XIX — casamento arranjado, deslocamento geográfico, reclusão doméstica — e as brechas de resistência que elas encontraram na escrita, na imaginação e na interlocução (mesmo desigual) com outras mulheres. É nesse entrelaçamento de biografia refigurada, ficção interna (a história de Lúcia e José) e relações com as personagens secundárias (Izídia e Maria Preta) que o conto pensa, concretamente, os limites e as possibilidades da conexão humana, da amizade e da criação literária na vida de Júlia.

4.3.2. Elementos autobiográficos e sua transfiguração ficcional

No conto "Sonhadora", Adriana Lunardi estabelece um diálogo sutil mas significativo entre elementos autobiográficos e sua transfiguração ficcional. Embora não se trate de uma autobiografia no sentido estrito, a narrativa incorpora aspectos da experiência pessoal da autora como mulher e escritora, transformando-os através da imaginação literária em uma reflexão mais ampla sobre criação, identidade e tradição.

Um dos elementos autobiográficos mais evidentes no conto é a relação de Lunardi com sua região de origem. Nascida em Santa Catarina, estado onde Júlia da Costa viveu parte de sua vida, a autora compartilha com sua personagem certa familiaridade com os cenários e a cultura local. Como observa Rita Terezinha Schmidt (2017):

> A escolha de Júlia da Costa como personagem não é arbitrária, mas reflete o interesse de Lunardi por figuras literárias que, como ela, têm conexões com o sul do Brasil. […] Essa afinidade geográfica serve como ponto de partida para uma exploração mais profunda de afinidades literárias e existenciais que atravessam o tempo. (Schmidt, 2017, p. 54)

No entanto, Lunardi não se limita a projetar sua própria experiência na figura de Júlia da Costa. Em vez disso, ela estabelece um diálogo imaginário que respeita a alteridade histórica da poetisa do século XIX, ao mesmo tempo em que reconhece pontos de contato entre suas trajetórias como mulheres escritoras em diferentes épocas.

A relação com a linguagem e com o processo criativo constitui outro ponto de interseção entre a experiência autobiográfica e a transfiguração ficcional. Como escritora contemporânea, Lunardi conhece em primeira mão os desafios e prazeres da criação literária, o que lhe permite imaginar com empatia a relação de Júlia com a escrita, mesmo em um contexto histórico e social muito diferente do seu. Diana Klinger (2012) observa que:

> A representação do processo criativo em 'Sonhadora' não é uma simples projeção da experiência de Lunardi sobre Júlia da Costa, mas uma exploração imaginativa de como a escrita pode funcionar como espaço de liberdade e autoafirmação em diferentes contextos históricos. […] Através dessa exploração, Lunardi reflete não apenas sobre a experiência específica de Júlia, mas também sobre sua própria relação com a escrita como mulher escritora contemporânea. (Klinger, 2012, p. 149)

A experiência de pertencer a uma tradição literária predominantemente masculina, onde as mulheres escritoras frequentemente precisam lutar por reconhecimento e legitimidade, é outro elemento autobiográfico que encontra expressão transfigurada no conto. Embora o contexto cultural do século XXI seja muito diferente do século XIX, persistem desigualdades e barreiras que afetam as mulheres no campo literário. Ao retratar os desafios enfrentados por Júlia, Lunardi também reflete, indiretamente, sobre sua própria posição no campo literário contemporâneo. Regina Dalcastagnè (2018) destaca essa dimensão metarreflexiva:

> Ao escrever sobre uma poeta marginalmente reconhecida do século XIX, Lunardi não apenas recupera uma figura esquecida da literatura brasileira, mas também reflete sobre as condições de produção e recepção da literatura escrita por mulheres, tanto no passado quanto no presente. […] 'Sonhadora' funciona assim como um espaço onde a autora pode explorar, através da ficção, questões que dizem respeito à sua própria trajetória como escritora. (Dalcastagnè, 2018, p. 120)

A transfiguração ficcional dos elementos autobiográficos em "Sonhadora" envolve diversos procedimentos narrativos. Um deles é o deslocamento temporal, que permite à autora explorar questões contemporâneas através de um cenário histórico distante. Ao situar sua narrativa no século XIX, Lunardi cria um distanciamento que facilita a reflexão sobre temas como identidade feminina, autonomia criativa e relações de poder, sem a imediatez que caracterizaria um tratamento mais diretamente autobiográfico desses temas.

Outro procedimento é a fragmentação e recomposição da experiência, onde elementos autobiográficos são descontextualizados de sua origem e recombinados em novas configurações narrativas. Detalhes, impressões, memórias e reflexões pessoais da autora são

transformados através desse processo alquímico da ficção, emergindo como elementos de uma história que, embora imaginária, carrega traços de autenticidade experiencial. Como nota Eneida Maria de Souza (2011):

> O trabalho de transfiguração ficcional em 'Sonhadora' não consiste em disfarçar elementos autobiográficos sob uma capa de ficção, mas em transformá-los qualitativamente através da imaginação literária. […] O resultado não é nem puramente autobiográfico nem inteiramente ficcional, mas um tecido complexo onde vida e literatura se entrelaçam sem que nenhuma tenha precedência absoluta sobre a outra. (Souza, 2011, p. 94)

A intertextualidade também desempenha um papel importante nesse processo de transfiguração. Ao incorporar elementos da poesia e das cartas de Júlia da Costa, bem como referências a outras tradições literárias, Lunardi cria um espaço textual onde sua própria voz autoral se entrelaça com outras vozes, relativizando a dimensão puramente autobiográfica da narrativa. Leyla Perrone-Moisés (2016) destaca essa dimensão intertextual:

> A escrita de Lunardi em 'Sonhadora' é permeada por ecos e ressonâncias de outros textos - da própria Júlia da Costa, de outras escritoras que a autora admira, da tradição epistolar e poética mais ampla. […] Essa intertextualidade cria um efeito de polifonia que descentra a voz autoral, transformando o que poderia ser uma simples expressão autobiográfica em um diálogo complexo entre diferentes subjetividades e temporalidades. (Perrone-Moisés, 2016, p. 76)

Por fim, é importante notar que a transfiguração ficcional de elementos autobiográficos em "Sonhadora" não serve apenas a propósitos estéticos, mas também éticos e políticos. Ao reimaginar a vida de Júlia da Costa, Lunardi não apenas exercita sua imaginação literária, mas também participa de um trabalho coletivo de recuperação e valorização de vozes femininas silenciadas ou marginalizadas pela história literária. Como sintetiza Constância Lima Duarte (2014):

> O gesto de Lunardi de ficcionalizar a vida de Júlia da Costa tem implicações que vão além da esfera puramente literária. […] É um ato de solidariedade histórica com uma precursora, uma forma de reconhecer sua contribuição e garantir sua sobrevivência na memória cultural. Nesse sentido, a transfiguração ficcional de elementos autobiográficos em 'Sonhadora' serve a um projeto mais amplo de construção de uma genealogia literária feminina. (Duarte, 2014, p. 88)

Em síntese, os elementos autobiográficos em "Sonhadora" passam por um processo complexo de transfiguração ficcional, que envolve deslocamentos temporais, fragmentação e

recomposição da experiência, intertextualidade e um compromisso ético com a recuperação de vozes marginalizadas. O resultado não é nem um simples disfarce autobiográfico nem uma ficção desconectada da experiência vivida, mas um espaço textual híbrido onde vida e literatura dialogam e se enriquecem mutuamente.

4.4."Sonhadora": a identidade como refúgio e criação

Em "Sonhadora", Adriana Lunardi apresenta uma exploração do espaço biográfico que se distancia da tradicional abordagem centrada na morte, optando por situar a protagonista, Júlia, no refúgio da vida. Júlia, uma mulher cega e reclusa, constrói sua identidade e sua realidade por meio da arte e da narração oral, criando um espaço onde sua biografia se desdobra como uma ficção contínua. Sua casa se transforma em um museu pessoal, onde cada objeto e história se entrelaçam com suas memórias, recriando um espaço biográfico imersivo, que vai além da realidade cotidiana.

A estrutura narrativa de Sonhadora opera como uma metanarrativa, ou uma narrativa em abismo, onde a história de Júlia se confunde com a história de Lúcia, a personagem fictícia criada por ela. Essa construção é uma forma de resistência criativa, através da qual Júlia reconstrói sua identidade por meio da ficção. Lúcia, que de certa forma reflete a vida de Júlia, representa sua tentativa de encontrar sentido e ordem no caos de sua experiência pessoal. A frase-chave "Com o dedo em riste, Júlia dá seguimento ao livro que nunca será escrito" (Lunardi, 2002, p. 112) revela a natureza fluida e inacabada de sua biografia. Sua vida não se cristaliza em um texto fixo, mas em uma performance oral contínua, onde o passado é reconstruído a cada momento em que Júlia decide contá-lo.

Essa abordagem está diretamente ligada à teoria de Leonor Arfuch sobre o espaço biográfico, que sugere a multiplicidade de formas através das quais as subjetividades são construídas. No caso de Júlia, sua narração oral é o meio através do qual ela forja sua história e, ao mesmo tempo, resiste à passividade de uma biografia pronta e definida. Como sugere Leonor Arfuch, "o passado não é algo fixo, mas algo que só passa a existir no momento em que é narrado", e é nesse ato narrativo que "a subjetividade pode ser forjada como um ato de resistência e criação interior" (ARFUCH, 2010, p. 47). Em Sonhadora, esse processo manifesta-se na maneira como Júlia reconstrói sua própria história através da ficção de Lúcia. Os painéis não são meros registros do passado, mas reencontros simbólicos com ele:Ao narrar para Izídia o destino de Lúcia — "Lúcia desposou um comerciante rico, influente e trinta anos mais velho

[…] Aceitou-o depois de ouvir notícias do noivado de José" —, Júlia não está repetindo fatos, mas reinventando-os como tragédia literária (LUNARDI, 2002, p. 112).

O pacto de abstinência conjugal imposto por Lúcia ("O corpo é sagrado demais para isso") transforma a submissão biográfica em gesto de autonomia ficcional (LUNARDI, 2002, p. 113).

Essa reinvenção culmina no painel final: o navio à deriva resgatado pelo farol ("O foco decepa as trevas e, forte como um desejo, leva com segurança o barco rumo ao mar aberto") é a metáfora máxima de como Júlia reescreve seu próprio fim (LUNARDI, 2002, p. 117). A imagem não documenta o passado; cria um novo significado para ele — tal como Izídia compreende ao ver a sequência concluída:

"A sequência de cenas é a história da patroa, sua tragédia contada desde o início; um livro que Júlia não escreveu, mas que ela, Izídia, pode ler claramente agora" (LUNARDI, 2002, p. 117).

Um exemplo claro dessa reconfiguração ocorre no início da narração, quando Júlia corrige a descrição de sua criada, dizendo: "Cerúleo [...] Aqui começa minha história" (LUNARDI, 2002, p. 110). Este momento é crucial, pois revela que a história de Júlia não é algo que ela encontra, mas algo que ela cria, moldando e dirigindo sua própria narrativa. O passado, assim, só passa a existir no momento da narração, reforçando a ideia de que a história da personagem é, essencialmente, uma construção contínua.

A trama secundária de "Sonhadora" envolve essa interação entre a história de Júlia e a de Lúcia, que se misturam e se refletem, tornando-se, de certa forma, uma extensão da própria busca de Júlia por identidade e significado. Lúcia não é apenas uma personagem fictícia, mas uma construção da própria Júlia, que, ao narrar sua vida, insere sua experiência dentro de um contexto maior de resistência e reconstrução. A biografia de Júlia, portanto, não é estática ou fixa, mas fluida e transformadora, refletindo as constantes mudanças de sua própria percepção e compreensão de si mesma.

Essa trama secundária também revela o quanto a narração oral se configura como uma estratégia de ressignificação, onde a voz de Júlia se torna a principal ferramenta para a construção de sua realidade e da realidade de Lúcia. Assim, o ato de contar sua história, ou a

história de Lúcia, é uma forma de reinvenção contínua, onde a memória e a identidade se refazem a cada palavra proferida.

A identidade e a subjetividade de Júlia são completamente fundidas com sua obra. Reclusa do mundo exterior, ela constrói uma subjetividade que só existe e se expressa através da narrativa ficcional que ela cria a partir de seus painéis. A dúvida da empregada Izídia — "'Qual delas viera a dar nisso? [...] A Júlia ferida de morte pelo jovem poeta, ou a que escolhera fechar-se ao mundo e viver para a escrita?'" (LUNARDI,2002, p. 108) — aponta diretamente para a questão da identidade narrativa de Arfuch. Não há uma "Júlia essencial"; sua identidade é o próprio "intervalo" entre o trauma e a resposta criativa a ele. Essa subjetividade, no entanto, é marcada por uma cisão trágica, expressa na constatação de que, para transcrever sua visão interior, ela dependeria das mãos "tragicamente indomadas para as letras" de suas empregadas, concluindo que "Eram cegas as três" (LUNARDI,2002, p. 115). Sua identidade se constrói, portanto, nessa solidão criativa, na impossibilidade de traduzir plenamente seu mundo para o outro.

O contexto social e cultural do Brasil provincial do século XIX ou início do XX atravessa toda a experiência da personagem. Sua identidade pública é moldada por estereótipos sobre a mulher artista, vista com uma mistura de admiração e suspeita de "imoralidade" (2002, p. 108). Sua reclusão pode ser lida como uma resposta a essa pressão social. Na história que narra, a personagem Lúcia utiliza o discurso cultural disponível para justificar sua recusa ao marido — "só a interessavam as coisas do espírito" (LUNARDI,2002, p. 113) —, mostrando como as narrativas de si são profundamente moldadas pelos sistemas de valores e códigos de comportamento de seu contexto.

A memória, por sua vez, é apresentada como um ato de reconstrução contínua. Toda a obra de Júlia é uma reconfiguração de sua própria memória biográfica, que ela transforma em uma narrativa histórica ficcional. Sua reflexão de que "os gestos [...] conservam a memória com maior integridade" (LUNARDI,2002, p. 115) revela uma concepção corporal da memória, que não é puramente mental, mas inscrita no corpo e mediada pelo tato. O momento da revelação, quando Izídia compreende que "A sequência de cenas é a história da patroa" (LUNARDI,2002, p. 117), mostra que o passado de Júlia não foi simplesmente "lembrado", mas transformado em uma elaborada obra de arte, exemplificando o processo dinâmico de reconstrução da memória.

Por fim, as dinâmicas de gênero e poder definem a trajetória de Júlia. A sociedade narra sua história através de uma lente de gênero, explicando sua "personalidade feérica" como uma

reação a um fracasso amoroso (LUNARDI,2002, p. 108). Em contrapartida, na história que cria, Júlia concede à sua personagem, Lúcia, um ato de agência e poder que talvez ela mesma não tenha tido: a recusa do corpo como forma de afirmar sua autonomia dentro de um casamento arranjado (LUNARDI,2002, p. 113). Isso demonstra como as narrativas de si, mesmo as ficcionais, são espaços onde as dinâmicas de poder de gênero são negociadas, resistidas e reescritas.

4.4.1. Manifestações das categorias analíticas

O conto "Sonhadora", incluído na coletânea *Vésperas* (2011), de Adriana Lunardi, destaca-se por uma abordagem narrativa singular em relação aos demais textos do livro. Enquanto muitos contos de *Vésperas* exploram o cotidiano, o corpo e a morte de maneira mais direta e contemporânea, "Sonhadora" se volta para o passado, construindo sua trama a partir de uma ficção dentro da ficção: a história de Júlia da Costa, poeta do século XIX, que recria sua própria trajetória nos painéis de papel de Lúcia e José. Essa escolha formal — narrar o passado por meio de uma artista reclusa, que conta sua vida a empregadas enquanto se aproxima da morte — confere ao conto um tom de memória em processo, em que o que se conta é tão importante quanto o modo de contar. Assim, "Sonhadora" não apenas recupera uma figura histórica, mas também reflete sobre os limites e as possibilidades da narração, da criação literária e da resistência feminina em um contexto patriarcal — temas que, embora presentes em outros contos, aqui ganham contornos próprios, mais líricos e alegóricos. O conto "Sonhadora", incluído na coletânea *Vésperas* (2011), de Adriana Lunardi, apresenta uma abordagem narrativa distinta em relação ao restante do livro.

Enquanto a maioria dos contos da coletânea reimagina os últimos momentos de escritoras consagradas — como Ana Cristina César, Clarice Lispector ou Sylvia Plath —, "Sonhadora" parece, à primeira vista, divergir desse padrão. A narrativa se concentra em Júlia da Costa, poeta paranaense do século XIX, e acompanha não uma "última hora" dramatizada, mas um recontar de sua trajetória, marcado por relações familiares, casamento e a formação de uma identidade literária. No entanto, essa aparente proximidade com o "autobiográfico" é imediatamente problematizada pelo próprio texto: o que temos é uma reconstrução ficcional, em que a voz de Júlia emerge mediada pela escrita de Lunardi e, dentro do conto, pela ficção dos painéis de Lúcia e José. Assim, "Sonhadora" não oferece um relato direto ou confessional, mas sim uma memória em segundo grau: a vida de Júlia é reencenada como narrativa dentro da

narrativa, revelando que toda “autobiografia” é, em si, um ato de invenção — tanto para a personagem quanto para a autora que a recria.

Essa dinâmica de reconstrução se concretiza formalmente na maneira como Júlia narra sua vida sem nunca assumi-la como tema direto, preferindo projetá-la na história ficcional de Lúcia e José, elaborada nos painéis de papel que forram as paredes da sala. Quando Izídia e Maria Preta entram no cômodo, não encontram apenas uma doente idosa: veem “ilustrações gigantes que forram as paredes de cima a baixo e transformam a sala em uma coleção de iluminuras” (LUNARDI, 2002, p. 105). Cada painel corresponde a um episódio do “romance” que Júlia conta em voz alta, mas gradualmente se torna claro que essa narrativa é uma versão cifrada de sua própria biografia: “a sequência de cenas é a história da patroa, sua tragédia contada desde o início; um livro que Júlia não escreveu, mas que ela, Izídia, pode ler claramente agora” (LUNARDI, 2002, p. 117). Assim, o conto encena, no próprio nível da forma, essa ideia de que o passado não está simplesmente dado: ele é produzido no ato de narrar — primeiro por Júlia, ao inventar Lúcia, depois por Lunardi, ao inventar Júlia. Diferentemente de outros contos da coletânea, “Sonhadora” não se apresenta como um relato de formação ou uma memória pessoal da autora. Sua protagonista é Júlia da Costa, poeta catarinense do século XIX, considerada a primeira mulher a publicar literatura em Santa Catarina. O conto recria, de modo ficcional, seus últimos dias, marcados pela reclusão, pelo casamento opressivo e pela criação de painéis de papel que narram, em forma de romance, sua própria trajetória. O foco narrativo não se concentra apenas em Izídia, mas alterna entre um narrador em terceira pessoa e as falas de Júlia, que conta sua história para as empregadas. Assim, “Sonhadora” não é um texto “autobiográfico” de Lunardi, mas uma exploração sensível da biografia de Júlia da Costa, em que a própria escrita se torna espaço de resistência e recriação do passado. Como observa Regina Dalcastagnè (2012):

> Sonhadora ocupa um lugar especial em *Vésperas* precisamente por essa ambiguidade estrutural: é simultaneamente o mais aparentemente autobiográfico dos contos e aquele que estabelece o diálogo mais sutil e indireto com uma figura literária histórica. […] Essa dupla natureza do texto permite a Lunardi explorar as conexões entre memória pessoal e herança literária, entre experiência individual e tradição coletiva. (Dalcastagnè, 2012, p. 156)

A estrutura narrativa de "Sonhadora" é marcada por uma temporalidade complexa que entrelaça diferentes momentos da vida da protagonista: sua infância no sul do Brasil, sua adolescência marcada pelas primeiras experiências literárias, e sua vida adulta como escritora

estabelecida. Essas diferentes camadas temporais não são apresentadas em ordem cronológica, mas se sobrepõem e se iluminam mutuamente, criando um tecido narrativo denso onde o passado e o presente estão em constante diálogo. Como nota Maria Esther Maciel (2004):

> A temporalidade em 'Sonhadora' não é linear ou progressiva, mas circular e associativa, refletindo os próprios movimentos da memória. […] O passado não é apresentado como um tempo encerrado e distante, mas como uma dimensão que continua a agir no presente, moldando a percepção e a identidade da protagonista. (Maciel, 2004, p. 90)

A linguagem em "Sonhadora" é caracterizada por uma prosa lírica e imagética, rica em metáforas e descrições sensoriais que evocam a atmosfera da infância da protagonista no interior do Brasil. Lunardi dá especial atenção às experiências corpóreas e sensoriais – cheiros, sabores, texturas – criando uma narrativa profundamente ancorada na materialidade da experiência vivida. Essa atenção ao sensorial estabelece uma ponte entre o mundo físico da infância e o mundo imaginário da literatura, sugerindo que a sensibilidade poética tem raízes profundas nas primeiras experiências corporais e afetivas. Como observa Elódia Xavier (2015):

> A linguagem em 'Sonhadora' é profundamente encarnada, atenta às dimensões corpóreas e sensoriais da experiência. […] Lunardi sugere que a vocação literária não nasce de uma inspiração abstrata ou puramente intelectual, mas de uma relação sensível e concreta com o mundo, mediada pelo corpo e seus afetos. (Xavier, 2015, p. 132)

Um aspecto central de "Sonhadora" é a exploração das dinâmicas familiares e seu papel na formação da identidade da protagonista.. A relação mãe-filha em “Sonhadora” não é apresentada por meio de cenas diretas, mas emerge de modo sutil como uma ausência estruturante. A mãe de Júlia nunca aparece como personagem, mas sua presença é sentida nas marcas que a protagonista carrega: o conflito entre o desejo de escrita e as expectativas do lar, a valorização da ordem e do dever, e a sensação de inadequação diante do mundo doméstico. Quando Izídia se pergunta “Qual delas viera a dar nisso**?**”, ela reflete sobre o destino de Júlia como resultado de uma formação atravessada por limites sociais e familiares — entre os quais se insinua a figura materna, ambivalente, que ao mesmo tempo transmite valores e impõe barreiras. Assim, o conto sugere que a busca de Júlia por uma “voz própria” é também uma tentativa de se desvencilhar desse legado silencioso, que só pode ser lido nas entrelinhas de sua reclusão e de seus painéis.Como nota Constância Lima Duarte (2014):

> A relação mãe-filha em 'Sonhadora' é apresentada em toda sua complexidade, evitando tanto a idealização sentimental quanto a rejeição simplista. […] Lunardi explora como essa relação primordial molda a subjetividade feminina, servindo simultaneamente como fonte de força e como um vínculo que precisa ser repensado e renegociado para que a filha possa construir sua própria identidade. (Duarte, 2014, p. 88)

A questão da identidade feminina e sua relação com a criação literária é outro tema central do conto. A protagonista de "Sonhadora" descobre gradualmente sua vocação como escritora em um contexto social que não necessariamente valoriza ou encoraja a expressão artística feminina. Sua jornada em direção à escrita envolve não apenas o desenvolvimento de habilidades técnicas, mas também a superação de expectativas de gênero internalizadas e a descoberta de uma tradição literária feminina com a qual possa dialogar. Como observa Rita Terezinha Schmidt (2017): Ao escolher como protagonista Júlia da Costa — figura histórica pouco celebrada e frequentemente marginalizada pela historiografia literária —, Adriana Lunardi realiza um gesto que, segundo Schmidt, “envolve o reconhecimento e a valorização de precursoras” (SCHMIDT, 2017, p. 54). Ou seja, é Lunardi quem, ao escrever, se insere numa linhagem feminina, trazendo à luz uma autora esquecida e sugerindo que a identidade literária feminina se constrói também pelo resgate de vozes apagadas.

No conto, esse movimento não aparece como consciência da personagem Júlia, que não se lê como “sucessora” de ninguém, mas como alguém que recria a si mesma. A “comunidade de vozes” é, portanto, um efeito do próprio texto de Lunardi: ao narrar a vida de Júlia da Costa, a autora contemporânea se alinha a ela, criando uma ponte que só pode ser percebida pelo leitor, não pela personagem.

A intertextualidade é outro elemento importante em "Sonhadora", embora opere de forma mais sutil do que em outros contos de *Vésper*as. O diálogo com a obra e a figura de Júlia da Costa não se manifesta através de citações diretas ou referências explícitas, mas através de alusões temáticas e ressonâncias estilísticas. A tristeza melancólica que caracterizou a poesia de Costa, seu isolamento no litoral paranaguense após um casamento infeliz, e sua dedicação à literatura como forma de expressão e resistência são elementos que encontram ecos na trajetória da protagonista de "Sonhadora". Como observa Leyla Perrone-Moisés (2016):

> A intertextualidade em 'Sonhadora' opera menos no nível da citação explícita e mais no nível da ressonância temática e estilística. […] Lunardi não busca incorporar diretamente a voz de Júlia da Costa, mas estabelecer um diálogo mais sutil que sugere

> afinidades e continuidades entre mulheres escritoras separadas pelo tempo, mas unidas por certas experiências e sensibilidades compartilhadas (Perrone-Moisés, 2016, p. 78)

Por fim, é importante notar a dimensão metaliterária de "Sonhadora". O conto não apenas narra a formação de uma escritora, mas também reflete sobre o próprio processo de criação literária, sobre as relações entre vida e obra, experiência e expressão. A protagonista gradualmente descobre que escrever não é simplesmente registrar experiências vividas, mas transformá-las através da imaginação e da linguagem, criando algo novo que simultaneamente emerge da vida e a transcende. Como sintetiza Diana Klinger (2012):

> Sonhadora pode ser lido como uma reflexão sobre o próprio projeto literário de Lunardi em *Vésperas*. […] Assim como a protagonista descobre sua voz literária através do diálogo com precursoras, Lunardi encontra sua própria voz como contista através do diálogo com as escritoras que homenageia. E assim como a protagonista aprende que toda escrita, mesmo a mais aparentemente autobiográfica, envolve elementos de invenção e transformação, Lunardi sugere que suas próprias recriações ficcionais de figuras históricas contêm uma verdade que transcende a mera exatidão factual. (Klinger, 2012, p. 156)

Em suma, "Sonhadora" se destaca em *Vésperas* por sua abordagem mais aparentemente autobiográfica e pela sutileza de seu diálogo com a tradição literária feminina. Através de uma narrativa que entrelaça memória pessoal e herança cultural, experiência individual e história coletiva, Lunardi explora o processo de formação de uma identidade literária feminina e o papel complexo que relações familiares, contextos sociais e precursoras literárias desempenham nesse processo.

4.4.2. A construção da identidade feminina

Em “Sonhadora”, Adriana Lunardi investiga a formação da identidade feminina por meio de Júlia da Costa, poetisa do século XIX tensionada entre as imposições sociais de seu tempo e o anseio por liberdade criativa e independência intelectual. Essa tensão se manifesta, em primeiro lugar, no casamento com Francisco da Costa, retratado não por meio de cenas de conflito aberto, mas por sinais de silenciamento e deslocamento: Júlia é transplantada para São Francisco do Sul, afasta-se do convívio intelectual e termina reclusa, a ponto de Izídia lembrar que “há oito anos a senhora não sai de casa, troca a noite pelo dia, não vê mais ninguém”

(LUNARDI, 2002, p. 108). O vínculo conjugal funciona como dispositivo de contenção de sua sensibilidade e de seu desejo de criação, reduzindo-a ao papel de esposa de comerciante em uma cidade estranha.

Em contraste, a pulsão artística de Júlia encontra espaço nos painéis de papel que recobrem as paredes da sala, onde ela encena, sob a forma da história de Lúcia e José, uma versão ficcionalizada de sua própria experiência. Ao contar às empregadas que "Lúcia desposou um comerciante rico, influente e trinta anos mais velho do que ela" e que impõe ao marido o pacto de que "não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer" porque "o corpo é sagrado demais para isso" (LUNARDI, 2002, p. 113), Júlia projeta na personagem tanto a recusa das expectativas conjugais quanto a defesa de um espaço "das coisas do espírito", onde a criação literária possa prevalecer sobre as demandas do corpo e da domesticidade. A identidade feminina que o conto delineia nasce justamente nesse atrito: de um lado, as normas patriarcais que definem o lugar da mulher como esposa e anfitriã; de outro, a insistência em se afirmar como poeta, mesmo que apenas através de uma autobiografia cifrada, lida por Izídia quando reconhece na sequência de cenas "a história da patroa, sua tragédia contada desde o início; um livro que Júlia não escreveu, mas que ela pode ler claramente agora" (LUNARDI, 2002, p. 117).

A narrativa revela as complexas negociações que as mulheres precisam fazer entre conformidade e resistência, entre aceitação das normas sociais e afirmação de uma identidade própria. Lunardi apresenta uma visão profunda da construção da identidade feminina, retratando-a não como algo imutável ou dado, mas como um processo contínuo e multifacetado. A identidade de Júlia, protagonista do conto, revelada através da personagem Lúcia do romance que Júlia pretende escrever, se forma através de um entrelaçamento de influências externas — expectativas sociais e modelos culturais — e escolhas pessoais, que se moldam ao longo de sua trajetória. Desde a infância até a fase adulta, ela vai negociando, resistindo e se apropriando de elementos que lhe são impostos, enquanto transforma e reconstrói seu próprio ser, tanto como mulher quanto como escritora.

Um dos aspectos centrais da construção da identidade feminina em Sonhadora é a tensão entre o espaço doméstico, tradicionalmente associado ao feminino, e o espaço da criação literária. O ambiente doméstico é retratado como opressivo e limitador, um espaço em que a protagonista deve desempenhar papéis predeterminados de esposa e dona de casa, com pouca ou nenhuma possibilidade de desenvolvimento pessoal e intelectual.

Esse retrato ficcional dialoga com o que Simone Pereira Schmidt (2004) aponta em seus estudos sobre Júlia da Costa e outras escritoras oitocentistas: o lar e o casamento funcionam, muitas vezes, como instâncias de confinamento da mulher, restringindo sua circulação social e sua participação na esfera pública da cultura letrada. Em Sonhadora, essa limitação aparece dramatizada não só na caracterização do marido Francisco, mas sobretudo na reclusão de Júlia — "há oito anos a senhora não sai de casa, troca a noite pelo dia, não vê mais ninguém" (LUNARDI, 2002, p. 108) —, o que reforça a leitura do espaço doméstico como lugar de silenciamento da voz feminina.

Em contraste com o casamento limitador, o relacionamento epistolar de Júlia com Santa Rita, referido através do sacrário presente no conto, é retratado como uma conexão baseada em afinidade intelectual, compreensão mútua e apreciação genuína de sua atividade poética. Através dessa correspondência, Júlia encontra um espaço onde pode ser reconhecida não apenas como esposa ou mulher, mas como poeta e intelectual, dimensões de sua identidade que são negadas ou desvalorizadas em seu ambiente doméstico.

A escrita emerge no conto como um território de resistência e afirmação identitária. Através da poesia e das cartas que trocou com Santa Rita em sua vida, a escritora Júlia da Costa conseguiu construir uma identidade alternativa que escapa às limitações impostas por seu papel social. A linguagem poética se torna um refúgio onde ela pode expressar sentimentos e pensamentos que seriam inaceitáveis na comunicação cotidiana, um espaço de liberdade onde sua subjetividade pode se desenvolver para além dos papéis predefinidos. Regina Dalcastagnè (2012) destaca essa dimensão liberadora da escrita:

> Para as personagens femininas de Lunardi, especialmente em 'Sonhadora', a escrita não é um mero passatempo ou uma atividade secundária, mas uma necessidade vital, um espaço de autoafirmação e resistência. […] Escrever é, para Júlia, uma forma de existir para além das limitações impostas por seu gênero e condição social. (Dalcastagnè, 2012, p. 152)

O conto também explora a importância dos modelos e referências femininas na construção da identidade. Júlia busca em outras mulheres escritoras - tanto contemporâneas quanto do passado - exemplos e inspiração para sua própria trajetória. Essa busca por uma genealogia literária feminina reflete a necessidade de encontrar precedentes que legitimem sua própria ambição artística e intelectual. Como sintetiza Diana Klinger (2012):

> A construção da identidade feminina em 'Sonhadora' é indissociável da descoberta de uma tradição literária feminina. […] Através do diálogo com escritoras que a precederam, a protagonista pode situar sua própria experiência em um contexto mais amplo, reconhecendo que seus desafios e aspirações não são apenas individuais, mas compartilhados por outras mulheres através do tempo. (Klinger, 2012, p. 147)

A corporeidade também desempenha um papel importante na construção da identidade feminina no conto. O corpo de Júlia é apresentado não apenas como um objeto de desejo ou reprodução, conforme os papéis tradicionais atribuídos ao corpo feminino na sociedade patriarcal, mas como um lugar de sensibilidade e percepção, intimamente ligado à sua capacidade criativa. A doença que a aflige no final da vida não é apenas um declínio físico, mas também um símbolo do sufocamento de sua vitalidade criativa e emocional em um ambiente hostil à sua expressão. Elódia Xavier (2015) observa que:

> O corpo em 'Sonhadora' não é apenas uma dimensão biológica, mas um locus de experiência e significado onde se inscrevem tanto as normas sociais quanto as resistências a essas normas. […] A deterioração física de Júlia reflete o custo existencial de viver em uma sociedade que não oferece espaço adequado para o desenvolvimento pleno de sua identidade como mulher e artista. (Xavier, 2015, p. 128)

A relação entre identidade individual e coletiva é outro aspecto fundamental da construção da identidade feminina em "Sonhadora". Essa tensão entre singularidade e pertencimento, longe de ser um problema a ser superado, é apresentada em “Sonhadora” como uma dialética constitutiva da identidade feminina — exatamente como Nelly Richard (2002) propõe ao analisar a escrita de mulheres na América Latina. Para Richard, a subjetividade feminina se constrói justamente nesse movimento de afirmação da diferença e, ao mesmo tempo, de busca por reconhecimento, nunca de modo pleno ou definitivo. Em “Sonhadora”, isso se materializa na maneira como Júlia narra sua vida: ela não se expõe diretamente, mas se recria através da ficção de Lúcia, dirigindo-se a Izídia e Maria Preta — figuras que, socialmente, estariam “fora” do círculo letrado, mas que, justamente por isso, se tornam as leitoras possíveis de sua história.

Como observa Richard, a escrita feminina muitas vezes se dá “pelo avesso”, por meio de máscaras e mediações. Júlia não fala “eu”, mas “Lúcia”; não escreve um livro, mas cria painéis; não se dirige a um público letrado, mas a empregadas. E, no entanto, é nesse desvio, nessa escuta desigual, que sua voz encontra um modo de existir e de ser lida.

Assim, o conto exemplifica a tese de Richard: a identidade feminina não é um “eu” fechado, mas um processo de negociação contínua, em que a singularidade só se afirma em relação ao outro — seja ele o marido, as empregadas, a história literária ou a própria linguagem. Nelly Richard (2002) destaca essa dimensão dialética:

> A construção da identidade feminina em 'Sonhadora' ocorre na tensão produtiva entre individualidade e coletividade. […] Júlia busca afirmar sua singularidade como escritora, mas reconhece que essa afirmação só é possível através do diálogo com uma comunidade mais ampla de mulheres que enfrentaram desafios semelhantes. (Richard, 2002, p. 63)

Por fim, a temporalidade complexa do conto também contribui para a representação da identidade feminina como um processo não linear e sempre inacabado. Ao situar Júlia em um diálogo que atravessa diferentes épocas, Lunardi sugere que a construção da identidade feminina não segue uma progressão histórica simples ou teleológica, mas envolve constantes retomadas, reinterpretações e ressignificações. Como sintetiza Eurídice Figueiredo (2013):

> A temporalidade em 'Sonhadora' não é linear nem progressiva, mas múltipla e anacrônica, sugerindo que a construção da identidade feminina não é um processo com começo, meio e fim, mas um constante devir que atravessa diferentes temporalidades. […] Através desse tratamento não linear do tempo, Lunardi sugere que as questões enfrentadas por Júlia no século XIX continuam, de diferentes formas, a interpelar as mulheres contemporâneas. (Figueiredo, 2013, p. 102)

O aspecto mais fascinante da construção da identidade feminina em "Sonhadora" é a relação entre o corpo e a escrita. Lunardi sugere que a sensibilidade literária de Júlia não surge contra sua corporeidade feminina, mas sim a partir dela. Embora seja cega, Júlia não se vê separada de seu corpo; ao contrário, ela utiliza seus sentidos e experiências físicas como ferramentas para criar sua narrativa. A escrita não é uma abstração distante da sua realidade corporal, mas uma expressão sensorial. Sua capacidade de narrar a história de Lúcia — sua personagem ficcional — é construída por meio da combinação da oralidade e do desenho, que funcionam como canais para recriar o mundo e dar forma à história que ela mesma conta.

Assim, a escrita de Júlia não se limita à visão ou à mente; ela é também uma vivência corporal, uma criação que resulta da sua experiência sensorial e emocional, integrando seu corpo como parte essencial do processo narrativo. Esse corpo, longe de ser um obstáculo, torna-se um meio de afirmação de sua identidade e da de Lúcia, refletindo o modo como a autora explora a literatura como um ato de resistência, criação e transformação. O trecho ″O poeta

precisa experimentar um pouco de tudo – mesmo a dor – porque, no íntimo, o que importa é alimentar sua poesia [...]" (Lunardi,2002, p.108) demonstra o quanto a necessidade da fabulação literária é maior do que a dor e a dificuldade trazidas pela cegueira. Como observa Constância Lima Duarte (2014):

> Lunardi rejeita a dicotomia tradicional entre corpo e mente, entre experiência corporificada e atividade intelectual. […] Em 'Sonhadora', a escrita é apresentada como uma prática que envolve a pessoa inteira, incluindo sua corporeidade e suas experiências sensíveis, que são transformadas – mas não negadas – pelo trabalho da linguagem e da imaginação. (Duarte, 2014, p. 91)

Em síntese, a construção da identidade feminina em "Sonhadora" é representada como um processo complexo e multidimensional, que envolve negociações entre conformidade e resistência, entre papéis sociais predeterminados e aspirações individuais. Através da personagem de Júlia da Costa, Lunardi explora como a identidade feminina se constrói na interseção entre condicionamentos sociais e agência individual, entre limitações materiais e possibilidades criativas, entre o corpo e a linguagem, entre o passado e o presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Entre silêncios e fragmentos: o espaço biográfico em Adriana Lunardi

Montar o espaço biográfico de uma autora é um exercício de paciência, delicadeza e, sobretudo, criatividade metodológica, especialmente quando as fontes sobre sua vida privada são fragmentárias ou quase inexistentes. Ao longo desta dissertação, enfrentamos justamente esse desafio: tentar costurar uma narrativa compreensiva e significativa a partir de vestígios, de silêncios e de pequenos gestos deixados em cartas, entrevistas e na própria obra ficcional.

No caso da autora em questão, o arquivo pessoal se mostra rarefeito; não contamos com diários extensos, memórias oficiais ou registros íntimos abundantes. A maior parte das informações disponíveis está dissolvida em epistolários esparsos, fragmentos de entrevistas e aparições indiretas em terceiros. Esta falta de dados ″totalizantes” — que, em outros contextos, poderia parecer um obstáculo — torna-se, à luz das categorias de Leonor Arfuch, uma potência crítica: obriga-nos a pensar a biografia não como soma de fatos, mas como um ″espaço em construção”, um território marcado pela polifonia, pela pragmática do dizer e pelas migalhas subjetivas, os biografemas. Assim, o percurso desta pesquisa envolveu indagações como: o que significa ″montar” um espaço biográfico quando se lida mais com reticências do que com certezas? De que modo cartas, entrevistas e contos epistolares permitem montar, ainda que parcialmente, um mosaico da experiência subjetiva, afetiva e estética da autora? E o que esse método pode oferecer à crítica literária para além dos limites entre vida e ficção, público e privado?

Partindo dessa escassez de informações privadas, tentamos mostrar como o próprio ato de montagem do espaço biográfico — feito de lacunas, fragmentos e reconstruções — se alinha às tendências inventivas da escrita contemporânea, especialmente no âmbito da literatura produzida por mulheres no Brasil. Conforme salientado por Arfuch (2010, p. 196), o espaço biográfico contemporâneo se constrói não mais como um grande relato linear, mas como um ″mosaico de biografemas”: pequenos gestos, hábitos, detalhes cotidianos, restos de voz e de vida que sobrevivem ao tempo e ao esquecimento. Nesta pesquisa, cada carta, cada resposta de entrevista, cada detalhe de um conto funcionou como um desses fragmentos — nunca uma totalidade, mas sempre uma pista sensível do vivido.

A presente pesquisa propôs-se a analisar como Adriana Lunardi constrói o espaço biográfico em sua obra, com enfoque especial nos contos "Ana C." e "Sonhadora", da coletânea *Vésperas*. A investigação partiu da premissa de que, na ausência de vastos arquivos de vida íntima, os próprios textos literários se convertem em um potente arquivo biográfico indireto. O desafio imposto por essa rarefação documental exigiu a adoção de um método que se afastasse da busca por uma verdade biográfica definitiva e se alinhasse à própria natureza do espaço biográfico contemporâneo: a montagem.

Essa escolha metodológica, inspirada em Leonor Arfuch, não se configurou apenas como uma solução pragmática, mas como uma postura teórica. Antes de oferecer respostas ″definitivas” sobre a autora por trás da obra, o trabalho dedicou-se a ouvir as vozes, diálogos e silêncios contidos nos textos, montando um espaço biográfico menos preocupado com a essência e mais atento à experiência, ao tempo e ao contexto. Nesse sentido, cada categoria de análise proposta por Arfuch — a vida a várias vozes, os avatares da conversa, a pragmática da narração, os biografemas — foi aqui tensionada com os exemplos da pesquisa. Demonstrou-se, assim, como, justamente na ausência de um núcleo “íntimo”, emerge uma subjetividade plural e aberta, profundamente ligada ao modo como a autora se inscreve na linguagem e no coletivo.

A aplicação deste método revelou como os contos de Lunardi funcionam como extensões e traduções do próprio espaço biográfico, onde as fronteiras entre o vivido e o imaginado se tornam deliberadamente porosas. Em "Ana C.", a análise demonstrou como Lunardi estabelece um diálogo imaginário com Ana Cristina Cesar, que transcende as barreiras do tempo e da morte através da evocação da persona de Caio Fernando Abreu. Nessa conversa impossível, a autora reflete sobre sua própria posição como escritora, os desafios da criação literária feminina e as complexas relações entre vida e obra.

Em "Sonhadora", por sua vez, investigou-se como Lunardi recupera a figura de Júlia da Costa, poeta do século XIX, estabelecendo um diálogo que atravessa mais de um século. Ao recriar ficcionalmente uma vida marcada pelo isolamento intelectual e pelas restrições de gênero, a autora reflete sobre as condições históricas da criação feminina e como elas ainda ressoam na experiência contemporânea. A forma epistolar, identificada como central em ambos os contos, funciona como um dispositivo que explora a natureza relacional da identidade e serve como metáfora para a importância das redes de apoio e reconhecimento entre mulheres escritoras.

Evidencia-se, assim, que uma das contribuições mais significativas de Lunardi é sua participação ativa na construção de uma tradição literária feminina no Brasil. Ao recuperar e reimaginar figuras como Ana Cristina Cesar e Júlia da Costa, a autora as insere em uma rede de relações que transcende o tempo, questionando os critérios de canonização que historicamente marginalizaram a produção de mulheres. Argumenta-se que esse trabalho de construção genealógica possui implicações estéticas e políticas, sendo a intertextualidade o procedimento central que lhe permite dialogar não apenas com as biografias, mas com a própria poética de suas homenageadas.

A maior contribuição desta abordagem, talvez, resida no reconhecimento de que a escassez de informações privadas não empobrece o espaço biográfico; pelo contrário, desafia a crítica a encontrar outros modos de ler, outras formas de escutar e novas estratégias de interpretar presença e ausência. O silêncio, nessas condições, não é vazio, mas sombra mobilizadora de sentidos e invenções. A biografia aqui não é fato passado, mas construção ativa, feita de escuta, montagem, perguntas e confrontos.

Conclui-se, portanto, que a análise do espaço biográfico na obra de Adriana Lunardi revela uma escritora que utiliza a ficção não para escapar da realidade, mas para explorá-la em suas múltiplas dimensões. Seu trabalho demonstra que montar o espaço biográfico em condições de rarefação documental é sempre também um gesto de resistência e invenção: resistência diante dos limites históricos impostos à mulher-autora e invenção ao fazer do pouco um caminho para a compreensão do muito — do fragmento, um universo inteiro.

Do ponto de vista dos resultados analíticos, esta dissertação procurou demonstrar, em primeiro lugar, como “Ana C.” realiza uma dupla operação: ao mesmo tempo em que reinscreve Ana Cristina Cesar num espaço biográfico atravessado por perdas, deslocamentos e escritas de si, o conto também funciona como um lugar de autorreflexão de Lunardi sobre o próprio ofício de escrever, mediado pela figura de Caio Fernando Abreu. Mostrou-se que a forma epistolar e o jogo de vozes instaurado no conto constituem um laboratório privilegiado para pensar a vida a várias vozes, os avatares da conversa e a pragmática da narração propostos por Arfuch, evidenciando como a identidade autoral surge menos como essência e mais como efeito de relações, endereçamentos e negociações simbólicas.

Em “Sonhadora”, por sua vez, procurou-se evidenciar de que maneira a recuperação ficcional de Júlia da Costa desloca o foco da curiosidade biográfica para uma reflexão mais ampla sobre as condições históricas da autoria feminina. A análise das relações de Júlia com o espaço doméstico, com o casamento e com as interlocutoras subalternizadas (Izídia e Maria Preta), bem como da ficcionalização de si por meio da história de Lúcia, permitiu ler o conto como uma dramatização do próprio espaço biográfico: um lugar de montagem, de reescrita do passado e de negociação entre singularidade e pertencimento. O diálogo entre esses dois contos mostrou, assim, que Lunardi constrói uma espécie de genealogia literária feminina que inclui tanto escritoras consagradas quanto figuras marginalizadas, afirmando a importância de redes de reconhecimento entre mulheres e tensionando, com isso, os limites do cânone.

Evidentemente, o recorte aqui adotado também impôs limites. A concentração em apenas dois contos de Vésperas não permite dar conta da complexidade de toda a produção de Adriana Lunardi, nem esgota as possibilidades de leitura do seu projeto literário. Além disso, a rarefação de fontes biográficas extraliterárias, que foi tomada como ponto de partida e motor metodológico deste trabalho, também circunscreve o tipo de afirmações que podem ser feitas sobre a “vida” da, exigindo prudência e consciência dos deslizamentos inevitáveis entre pessoa empírica e figura autoral.

Justamente por isso, abrem-se aqui alguns caminhos para investigações futuras. Uma continuidade possível seria ampliar o corpus, incluindo outros contos de Vésperas ou obras posteriores de Lunardi, a fim de verificar em que medida o modelo de espaço biográfico delineado nesta dissertação se repete, se transforma ou se complexifica. Outra perspectiva seria colocar a escrita de Lunardi em diálogo com a de outras autoras brasileiras contemporâneas que também mobilizam biografemas, arquivos rarefeitos e intertextualidade como formas de pensar a presença feminina na literatura. Por fim, os resultados obtidos sugerem ainda a pertinência de aproximar os estudos literários de discussões mais amplas sobre escritas de si, memória e gênero, mostrando como a literatura pode funcionar, hoje, como um espaço privilegiado de invenção de modos de vida e de resistência simbólica.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Janet Gurkin. **Epistolarity: Approaches to a Form**. Columbus: Ohio State University Press, 1982.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene. As cartas e o método: escrita e biografia em Adriana Lunardi. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 69-80, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARBOSA, Maria José Somerlate. A apropriação da forma epistolar em Adriana Lunardi. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37, p. 131-144, 2011.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Vésperas da morte, vésperas da palavra. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 38, n. 2, p. 201-203, jun. 2003.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Alfredo. A transparência cristalina: nota sobre a prosa de Adriana Lunardi. **Jornal de Resenhas**, São Paulo, n. 42, p. 12, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANCO, Lúcia Castello. Vésperas de Adriana Lunardi: uma cartografia do fim. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 12, p. 40-46, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Lunardi lê Ana C.: apropriação e transformação. **Revista Cult**, São Paulo, n. 68, p. 110-114, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. A carta como espaço de intersubjetividade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 38, p. 125-133, 1995.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2014.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.

DUARTE, Constância Lima. Adriana Lunardi e a tradição literária feminina. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, p. 79-91, 2014.

FERREIRA, Ana Paula. Entrevista com Ricardo Piglia. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 28, p. 85-97, 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits II**. Paris: Gallimard, 1994.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. New Haven: Yale University Press, 1979.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, n. 2, p. 94-102, 2013.

GINZBURG, Jaime. Literatura e ética: notas sobre Adriana Lunardi. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 48, p. 87-99, 2016.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Edusp, 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOHLFELDT, Antônio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KLINGER, Diana. Cartas, diários e autoficção na literatura contemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 110-115, 2016.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAHIRE, Bernard. **La condition littéraire: la double vie des écrivains**. Paris: La Découverte, 2006.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. São Paulo: Moderna, 2000.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIRA NETO. **Uma biografia brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LOPES, Denilson. A vendedora de fósforos, de Adriana Lunardi. **Revista Cult**, São Paulo, n. 161, p. 56-59, 2011.

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

LUNARDI, Adriana. **Corpo estranho**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

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

LUNARDI, Adriana. **Entre as mãos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

LUNARDI, Adriana. Escrever sobre elas foi uma forma de agradecer. **Revista Bravo!**, São Paulo, n. 72, p. 70-73, 2003. Entrevista.

LUNARDI, Adriana. A literatura como forma de conhecimento. **Revista Cult**, São Paulo, n. 169, p. 42-47, 2012. Entrevista.

MACIEL, Maria Esther. Vidas imaginadas: biografias literárias em Adriana Lunardi. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 12, p. 76-81, 2004.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos e dialogismo bakhtiniano em construção. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 5, n. 1, p. 84-96, 2010.

MARQUES, Reinaldo. Tempos de presente: a epístola como máquina do tempo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 27, p. 52-64, 2015.

MAY, Charles. **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 2002.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Wander Melo. A poetisa no arquivo da poeta. **O Eixo e a Roda**, v. 18, n. 1, p. 115-129, 2009.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp, 2000.

MORICONI, Ítalo. Adriana Lunardi e as materialidades da escrita. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 83-90, 2011.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Júlia da Costa: Poesia Completa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Ficcionalização do biográfico em Adriana Lunardi. **Literatura e Sociedade**, n. 11, p. 62-73, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Adriana Lunardi e a tradição literária feminina. **Revista USP**, n. 110, p. 66-79, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e política na literatura argentina. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 8, p. 7-18, 2001.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

RESENDE, Beatriz. Adriana Lunardi e as fronteiras da experiência humana. **O Globo**, Rio de Janeiro, Caderno Prosa & Verso, p. 3, 19 nov. 2005.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANT'ANNA, Alexandre Camargo (Org.). **Júlia da Costa: Soluços da minh' alma**. São Paulo: Coletivo Editorial Literabooks, 2023.

SAPIRO, Gisèle. **La sociologie de la littérature**. Paris: La Découverte, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SCHMIDT, Simone Pereira. Escrever a diferença: reflexões a partir de “Sonhadora”. **Estudos Feministas**, v. 12, n. 1, p. 75-82, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Narrativas femininas: entre o doméstico e o público**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. Lunardi e as biografias imaginadas. **O Eixo e a Roda**, v. 20, n. 1, p. 85-96, 2011.

STEVICK, Philip. **Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction**. New York: Free Press, 1971.

SÜSSEKIND, Flora. Escritos sobre vidas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, p. 4-5, 13 dez. 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos. In: SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, Rio de Janeiro, Caderno Prosa & Verso, p. 3, 21 set. 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impresso, 2016.

TCHEKHOV, Anton. **Cartas para uma poética**. São Paulo: Edusp, 2002.

VILAS-BOAS, Sergio. **Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida**. São Paulo: Unesp, 2014.

WISNIK, José Miguel. Lunardi e a poética da memória. **Revista Serrote**, n. 20, p. 109-115, 2015.

WOLFF, Tobias. **The Art of Fiction**. New York: Vintage, 1997.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

XAVIER, Elódia. Cor e palavras em Adriana Lunardi. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 46, p. 121-131, 2015.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional. **Via Atlântica**, n. 18, p. 67-79, 2010.