

LINHAGENS E ANCESTRALIDADE NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Lélia Almeida *

RESUMO

Uma das formas de representação das genealogias femininas, na literatura de autoria feminina ou mesmo da própria crítica literária feminista, é a leitura que as escritoras e estudiosas fazem, como leitoras, da obra de outras mulheres. Esse movimento genealógico é fundamental para a criação de uma linhagem, de uma história literária em que as mulheres asseguram a legitimidade de seu espaço e de sua expressão.

Palavras-chave: gênero, teoria e crítica literária feminista, cânone literário, emancipação feminina, genealogias femininas.

RESUMEN

Una de las formas de representación de las genealogías femeninas, en la literatura de autoría femenina o de la propia crítica literaria feminista, es la lectura que las escritoras y estudiosas hacen, como lectoras, de la obra de otras mujeres que escriben. Este movimiento genealógico es fundamental para la creación de un linaje, de una historia literaria donde las mujeres puedan asegurar la legitimidad de su espacio y de su expresión.

Palabras-clave: género, teoría y crítica literaria feminista, canon literario, emancipación femenina, genealogías femeninas.

1 GENEALOGIAS FEMININAS E AUTORIA

A literatura de autoria feminina, que vai da segunda metade do século XX até os dias atuais, tanto em países ocidentais como em países orientais, tem

* Professora do Departamento de Letras da UNISC, Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS, doutoranda em Literatura Hispano-americana pela Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. lelia@unisc.br

características próprias e comuns. A observação atenta desses textos pode nos assegurar que a palavra-chave que define esta literatura é genealogia.

A genealogia, enquanto tema, nos textos de autoria feminina, se dá de diferentes maneiras. São genealógicos os textos que narram as relações das protagonistas femininas com seus pares familiares, sejam elas mães, avós, tias, filhas, netas, bisavós, irmãs, madrinhas, etc. Textos que narram as relações das mulheres com outras mulheres que não fazem parte de sua ascendência ou descendência familiar direta; mulheres que são determinantes em suas vidas e biografias, sejam elas alunas, professoras, vizinhas, babás, nanas, empregadas, amigas, terapeutas, etc. E são genealógicos os textos que tratam das protagonistas, leitoras ou autoras, que dialogam com autoras e leitoras de outras épocas, num procedimento que tem como objetivo estabelecer uma linhagem, a possibilidade de uma ancestralidade literária.

Chamo de genealógica, portanto, aquela literatura de autoria feminina, geralmente narrada em primeira pessoa, em que a protagonista, num procedimento memorialístico, resgata ou estabelece uma relação especular com outra, ou com outras mulheres, relação esta, fundamental para um afirmativo e importante desenvolvimento identitário para todas elas. Esta relação especular, que se dá numa tensão permanente de identificação e separação, é vital para o descobrimento da identidade das personagens envolvidas.

Assim, no tipo de literatura em que o que é representado é o tema da relação mãe e filha, as contradições inerentes à própria relação estarão presentes no movimento que ambas fazem para, por um lado, se parecerem, servirem de exemplo uma à outra e, por outro lado, se diferenciarem e, assim, poderem seguir cada uma seu próprio caminho. As avós e as netas que, quase sempre já minimizaram a tensão dessa relação identitária, também servem de modelo e referência umas às outras.

A necessidade da descoberta de uma identidade própria é tema central neste tipo de literatura. As mulheres que, historicamente, cumprem com demandas e papéis impostos socialmente, perguntam-se, principalmente ao logo do século passado e no momento presente, quem são, como desejam ser, como não querem mais ser. Esta pergunta sobre novas identidades e sobre a busca de novos caminhos é central nas referidas narrativas, nas quais a presença de um espelho é freqüente, objeto que faz referência clara ao universo feminino. Mas, nos textos em questão, o espelho tem um objetivo inovador, não mais para exaltar frívolas vaidades e projeções fúteis, mas para servir como o lugar, o espaço que possibilita a indagação sobre novos desejos, ou mesmo, sobre o rompimento de velhas imagens que não servem mais.

Em *A mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha¹, por exemplo, uma mulher pergunta-se, na frente do espelho, quem é o que quer. As vezes que contam a mesma história, de diferentes pontos de vista, nos revelam os conflitos devastadores vivenciados por essa personagem e sua dramática trajetória que, ora cumpre com os mandatos patriarcais, aqui representados pela figura paterna, pelo irmão, pelo marido e pelos filhos, ora deixa vir à tona seus desejos ainda não revelados ou inteiramente assumidos. A relação de tensão que ela estabelece com o espelho no qual ela se mira é surpreendente e reveladora.

Textos como *Mas allá de las máscaras* da chilena Lucía Guerra², *El tono menor del deseo*, da também chilena Pia Barros³, ou mesmo *Reunión de familia* de Lya Luft⁴, apresentam este tema da mulher que se olha no espelho e indaga sobre sua identidade, ou que deseja uma nova identidade.

Esta relação de indagação e reflexão sobre uma identidade feminina, que num primeiro momento se estabelece entre a protagonista e o espelho, acrescenta, a seguir, a presença de outras mulheres.

O popularíssimo *A casa dos espíritos* de Isabel Allende⁵, com a genealogia feminina criada a partir da presença de mulheres de uma mesma família, em que todas têm nomes de cores brancas, Nívea, Clara, Branca e Alba, apresenta um modelo seguido por muitas autoras que aparecem nos anos 80 e 90. Outros romances de autoria feminina, anteriores e posteriores ao texto de Allende, tratarão sobre as genealogias, sobre as relações das protagonistas com outras mulheres, sejam diretamente da família ou não: *Penitente*, de Lillian Helman⁶, *Vengadoras angelicales*, de Karen Blixen⁷, *Sula*, de Tony Morrison⁸, *O clube da felicidade e da sorte*, de Amy Tan⁹, *Cisnes selvagens*, de Jung Chang¹⁰, *Sonhar em cubano*, de Cristina García¹¹, só para citar alguns, serão representantes desse tema em comum a autoras de diferentes países.

A relação genealógica, no entanto, como tema da literatura de autoria feminina, se estabelece em outros tipos de relações. São genealógicos os textos que tratam das relações entre autoras e leitoras, entre escritoras e personagens

¹ CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

² GUERRA, Lucía. *Mas allá de las máscaras*. México: Ediciones Premiá, 1984.

³ BARROS, Pia. *El tono menor del deseo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

⁴ LUFT, Lya. *Reunión de familia*. São Paulo: Siciliano, 1982.

⁵ ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

⁶ HELLMAN, Lillian. *Penitente*. Barcelona: Argos Vergara, 1974.

⁷ BLIXEN, Karen. *Vengadoras angelicales*. Madrid: Alfaguara, 1986.

⁸ MORRISON, Toni. *Sula*. Barcelona: Ediciones B: 1993.

⁹ TAN, Amy. *O clube da felicidade e da sorte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

¹⁰ CHANG, Jung. *Os cisnes selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹¹ GARCÍA, Cristina. *Sonhar en cubano*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

femininas históricas, de escritoras entre escritoras e entre as próprias teóricas que estudam a literatura de autoria feminina e seu objeto de estudo.

2 MULHERES QUE ESCREVEM SOBRE MULHERES

A publicação dos dois textos, hoje clássicos dos estudos literários feministas, *Un cuarto propio*¹² e *Las mujeres y la ficción*¹³, de Virginia Woolf, respectivamente de 1928 e 1929 e que propõem tanto a reflexão sobre as mulheres e a ficção por elas escrita, como a ficção que sobre elas se escreve (p.161), lançavam as sementes do que veio, modernamente, chamar-se de crítica literária feminista. Interessa a esta crítica, segundo várias teóricas que beberam da fonte da ensaísta e romancista inglesa, refletir sobre o que as mulheres escrevem, perseguir a indagação da existência ou não de um traço comum entre elas, se ele é significativo, e olhar atentamente o protagonismo feminino das personagens, assíduas e enormes na literatura de autoria masculina, grandes projeções dos desejos dos homens. Na indagação sobre a existência ou não de um traço comum entre as autoras, é imperativo perguntar-se sobre a existência ou ausência de uma tradição literária feminina.

A confiar nos manuais de história da literatura, a ausência das mulheres no cânone literário é evidente e flagrante e, quase que, a partir dessa constatação, poderíamos acreditar num total desinteresse das mulheres pela escrita, pelo exercício intelectual ou imaginativo. Woolf nos esclarece, no entanto, de maneira brilhante, que, se é verdade que as mulheres sempre quiseram escrever, também é verdade que nunca puderam fazê-lo e, menos ainda, publicar, simplesmente por não possuírem condições materiais favoráveis para exercer o ofício intelectual em meio às urgentes e intermináveis demandas domésticas. Para que as mulheres pudessem concretizar tal empreitada, fazia falta um teto próprio e uma boa quantidade de moedas nunca vistas em mãos femininas.

Quando Woolf se pergunta onde estavam ou o que faziam nossas miseráveis mães, aquelas que não nos deixaram como herança um sólido e digno patrimônio, para que pudéssemos escolher livremente a vida que queríamos viver, estava perguntando também, onde estavam as nossas mães literárias, as nossas mães criadoras, as nossas mães autoras, as nossas mães ficcionistas, cientistas, filósofas, artistas, as nossas possíveis outras mães, diferentes daquelas

¹² WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993.

¹³ WOOLF, Virginia. "Las mujeres y la narrativa" In: *La torre inclinada*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.

que alcançamos conhecer. Estavam ausentes, morriam precocemente de parto, viviam situações cotidianas sub-humanas, eram analfabetas e tinham para deixar como legado para suas filhas pouco mais que uma tradição de obediência, submissão, impossibilidades e miséria.

Talvez este tenha sido também o caso de Virginia Adele, filha dileta de autoras como George Elliot, Charlotte Brönte, ou Emily Dickinson, autoras que, dissonantes com os preceitos patriarcais que situam as mulheres num lar harmonioso e num casamento perfeito, ousaram criar. Ousaram viver sozinhas as noites escuras de suas biografias precárias, longe da glória e da fama, do luxo ou dos aplausos. Abriam caminhos, as teimosíssimas senhoras da língua inglesa, iluminando com suas chamadas tênues, as devastadoras noites das almas femininas que pediam sedentas por mais, muito mais do que lhes havia sido permitido viver. Abriam caminhos para todas que, até hoje, reverenciam o ofício da escrita e que não desistem de tomar da pena para pensar e criar. A crítica literária feminista, portanto, não pode deixar a história dessas senhoras de lado, e a análise da história das autoras é, portanto, uma tendência, uma linha de pesquisa e de estudo possível para quem se debruça sobre a indagação da presença ou da ausência das autoras no cânone literário.

Patrocínio Schweickart¹⁴ em seu ensaio, *Leyéndo(nos) nostras mismas*: hacia una teoría feminista de la lectura, analisa a canônica leitura de Adrienne Rich sobre Emily Dickinson, de 1975, *El vesubio em casa*: el poder de Emily Dickinson¹⁵, onde Rich estabelecerá uma verdadeira interlocução com Dickinson, ouvindo sua voz, resgatando sua voz. A idéia de uma interlocução das autoras contemporâneas com suas antecessoras está presente em depoimentos de várias autoras que justificam o impulso primeiro para a escritura como um mandato interno, inexplicável, mas também externo, como se houvessem escutado uma voz, uma voz que pede para ser falada, para ser ouvida.

É esse impulso que faz com que a alemã Christa Wolf recupere a memória, os textos e a história da poeta Karoline Von Günderrode¹⁶ do século XIX, ou que faz com que as portuguesas Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta resgatem a história e os desejos proibidos de freira portuguesa do século XVII, Maria do Alcoforado, num texto não menos polêmico, publicado nos alvares de um novo tempo da história de Portugal no princípio dos anos 70. Christa

¹⁴ SCHWEICKART, Patrocínio. Leyéndo(nos) nostras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura. In: FE, Marina (Coord.). *Otramente*: lectura y escrituras feministas. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

¹⁵ RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y siléncios*. Barcelona: Icaria, 1983.

¹⁶ WOLF, Christa. *En ningún lugar*. En parte alguna, precedido de Karoline Von Günderrode: la sombra de um sueño. Barcelona: Editorial Lata, 1984.

Wolf também retoma as figuras históricas de Cassandra¹⁷ e Medeia¹⁸, dando-lhes cores novas e novas falas, falas femininas, numa interpretação própria à luz de uma reflexão contemporânea sobre as mulheres de outros tempos. Alice Walker¹⁹ dizia ouvir vozes e rumores que a incitavam a escrever, o que terminou por ser o popularíssimo *A cor púrpura*, num diálogo silencioso com mulheres de sua tribo mais antiga, mais sagrada.²⁰

A proposta que essas ficcionistas e mesmo algumas teóricas e estudiosas de autoras mulheres apresentam, é a da necessidade e da presença de uma interlocução entre elas - autoras de diferentes épocas, leitoras e ensaístas - e que, ao contrário do cânone ocidental masculino, onde a exigência é de um movimento de comparações e superações, segundo a proposta sobre influências e angústias de Harold Bloom²⁰, aqui o diálogo se daria como uma verdadeira conversa íntima, numa interlocução afetiva e fundamental para todas as leitoras/escritoras envolvidas. Assim, a possibilidade de compartilhar experiências semelhantes, que se repetem, tanto nas situações de dificuldades, como nas situações de ousadias entre elas, cria o vínculo, o traço identitário, laço fundamental para a criação de uma linhagem, de uma ancestralidade onde as mulheres poderão ser modelos afirmativos e importantes para outras mulheres.

Adrienne Rich²¹ chamou esse processo de reinterpretação das autoras antecessoras de *escribir como re-vision* (p.47), em que não só questiona a ausência das escritoras do cânone literário, como reflete sobre as estratégias de leitura e interpretação que este mesmo cânone perpetua e que legítima, assim, a exclusão das mulheres e a hegemonia masculina:

[...] Re-vision, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia. Hasta que comprendamos las suposiciones en que hemos estado ahogadas no podremos conocernos a nosotras mismas. Y esta urgencia de autoconocimiento, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad, es parte de nuestro rechazo al carácter destructivo de la sociedad de dominación machista. Una crítica radical a la literatura de arranque feminista tomaría el trabajo primeramente como una clave de cómo vivimos, de cómo hemos vivido, de cómo nos han educado a imaginarnos a nosotras mismas, de cómo nuestro lenguaje nos ha atrapado tanto como nos ha

¹⁷ WOLF, Chrística. *Cassandra*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

¹⁸ WOLF, Chrística. *Medeia*. Vozes. Lisboa: Cotovia, 1996.

¹⁹ WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

²⁰ BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

²¹ RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria, 1983.

UNISC
27
DOAÇÃO
27
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

liberado, de cómo el acto mismo de nombrar ha sido hasta ahora una prerrogativa masculina, y de cómo podemos empezar a ver y a comprender por lo tanto a vivir de nuevo. Un cambio en el concepto de identidad sexual es esencial si no queremos seguir contemplando la reafirmación del viejo orden político después de cada revolución. Necesitamos conocer los escritos del pasado y conocerlos en forma distinta a como han sido divulgados hasta ahora, no retransmitir una tradición sino romper las amarras que tienen puestas sobre nosotras.

Para los escritores, y en este momento en particular para las mujeres escritoras, existe el reto y la promesa de toda una nueva geografía psíquica para ser explorada. (p.47-8)

O reconhecimento de que outras mulheres enfrentaram dificuldades para poder criar e escrever, e que seus textos se assemelham, nos temas e nas formas, aos textos contemporâneos, principalmente no que se refere à indagação crucial sobre uma identidade própria e autônoma, cria um entendimento de que o resgate e a releitura das autoras e seus pares estabelece uma interlocução entre elas, uma verdadeira conexão. É a identificação entre as vozes do presente e do passado se estabelece a partir de um sentimento de afinidade comum, referente aos desejos e obstáculos que todas elas enfrentaram quando decidiram escrever.

Assim, como Adrienne Rich foi leitora de Emily Dickinson, como já foi referido, Rosário Castellanos foi leitora de Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, Elena Poniatowska de Rosário Castellanos e Virginia Woolf foi leitora das irmãs Brontë, Carmen Martín Gaité foi leitora de Carmen Laforet, Mariana do Alcoforado e de Natália Ginzburg e, assim, sucessivamente, num movimento que torna claro que somente o conhecimento do passado, das nossas antecessoras, suas expressões artísticas, suas dúvidas e lutas, individuais e coletivas, são capazes de construir uma memória que nos sirva de referência e de modelo.

As possibilidades de procedimentos genealógicos, tanto da recuperação de personagens históricos, como da reconstrução de uma voz do passado num tempo presente, Ciplijauskaitė chamou de *novelas de concienciación*²², em que a busca da identidade se dá através de uma viagem à memória e suas origens. A recuperação de personagens femininos históricos, presente na obra de muitas autoras se dá porque elas “[...] escogen como protagonista a una figura que de algún modo ha contribuido a la emancipación de la mujer” (p.138). Assim, o

²² CIPLIJAIUSKAITĖ, Birutė. *La novela femenina contemporánea*. Hacia una tipología de la narración em primera persona. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

interesse pela história faz com que algumas autoras reelaborem, como no caso de Christa Wolf, entre outras, o significado de algumas figuras clássicas.

Mas, além da recuperação e ressignificação dos personagens clássicos e históricos, há a recuperação de personagens anônimos, marginais. Dacia Maraini em *Isolina*²³ conta a história de uma moça anônima de Verona. No alvorecer do século XX, em 16 de fevereiro de 1900, os restos do corpo de uma moça pobre e desconhecida, Isolina Canuti, são encontrados boiando nas águas revoltas do rio Adigio, em Verona. Ao resgatar os pedaços do corpo de Isolina Canuti, Dacia Maraini vai resgatando - não sem dificuldades - os pedaços de sua breve existência e de sua morte trágica e prematura. A história é quase trivial: os Canuti, o pai e os irmãos, decidem alugar um quarto, na casa da família, para um tenente por quem a moça se encanta. Aquece suas noites na fria Verona e, desta troca precária, escondida, Isolina engravida. Este é o seu pecado capital, sua culpa, pela qual ela deverá ser severamente punida. O Tenente providencia a realização do aborto para proteger sua honra militar, zelar pelo seu nome, afinal, a moça era pobre, desqualificada e não servia para ele.

O procedimento cirúrgico é um desastre, do começo ao fim, atrocidades são cometidas numa improvisada mesa de cozinha, onde o sangue de Isolina brota como de um manancial e seca o corpo banhado em seu próprio sangue, em sua própria morte. A solução é rápida e urgente, desfazer-se do corpo, deste corpo incômodo, imenso, que ocupa lugares, sentidos, espaços desmesurados. Deve-se cortar o corpo de Isolina em pedaços, enrolar os pedaços em roupas e sacos, atirá-los ao rio, indo pelo Adigio, pelo Pó até o mar. Os poderes públicos de Verona criam um muro de silêncio ao redor do fato, do caso, do processo, sem, no entanto, conseguir escondê-lo. A indestrutível confraria masculina cria uma teia de informações que invisibiliza a história, a história do Tenente, de Isolina Canuti e de sua morte. O Tenente, é claro, está protegido.

Quase 80 anos depois, Dacia Maraini volta a Verona e tenta juntar as partes de um corpo de mulher que foi destruído, esquarterado, negado, esquecido. Retoma as páginas dos processos e da imprensa, da lembrança de alguns, dos eloquentes silêncios de outros.

Em seu ensaio *Vivir la naranja*, Hélène Cixous²⁴ narra sua descoberta de Clarice Lispector e a profunda impressão causada pela leitura da autora brasileira. A identificação entre a escritura de Lispector e o modo de sentir é, portanto, a própria escritura de Cixous - é motivo e idéia central do ensaio que,

²³ MARAINI, Dacia. *Isolina*: la mujer descuratizada. Barcelona: Lumen, 1998.

²⁴ CIXOUS, Hélène. *Vivir la naranja*. In: *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 1995.

segundo a autora francesa, cria uma identidade e uma expressão semelhante entre todas as mulheres, sugerindo, desta maneira, um jeito próprio e específico de escrever. A identificação entre Cixous e Clarice se estende a uma identificação entre elas e outras mulheres, entre Cixous e suas amigas, em que ela se percebe como uma *espeleóloga*, buscando a fonte, o começo, uma origem identitária comum, de mulheres:

[...] Mis oídos de espeleóloga. Que escuchan brotar la poesía cuando aún es subterránea, pero lucha lentamente em el interior para entregarse al encantamiento exterior, goza y sufre por no ser sino la respiración de la materia. A todas mis amigas para quienes amare el instante es una necesidad, salvar el instante es una cosa tan difícil, y nosotras nunca tenemos el tiempo necesario, el tiempo lento, snaguíneo, que es la condición de este amor, el tiempo pensativo, tranquilo que tiene el valor de dejar durar, dedico los ter dones: la lentitud que es la esencia de la ternura; una fuente de frutos de la pasión cuya carne presenta, em su corazón, filamentos comparables a los estilos de la poesía; y la palabra, *spelaion*, porque es, em sí misma, um frasco lleno de voces, um oído hechizado, el instrumento de una música continua, una especie de naranja abierta, sin fondo. (p.114)

Graciela Beatriz Domínguez²⁵ reconhece, no início de seu ensaio, que a história da literatura é feita de modas e de manias (p.13) e que seria impensável escrever um livro sobre Erica Jong sem indagar sobre a pergunta que nem sempre se faz presente sobre a existência de uma literatura de mulheres (p.15). Para ela, no entanto, seu estudo e sua abordagem sobre a polêmica e precursora autora norte-americana está justificada de muitas maneiras, já que ela, ao falar de Jong, pretendeu falar [...] "lo que no se habla [...] decir lo que nunca se dice y todos (o todas callan)" (p.16). O silêncio sobre os temas tratados na obra de Jong, sobre os quais somos alertados nas primeiras páginas, deve-se ao fato das escolhas feitas pela autora que, como Henry Miller, dedicou-se ao que se convencionou chamar de literatura obscena. Jong, no entanto, ao contrário de Miller, pagará um alto preço por suas escolhas. Domínguez também nos adverte sobre sua própria condição de mulher e escritora, e sobre sua opção consciente e de identidade ao escrever sobre Erica Jong, dizendo que, por tais razões, não lhe interessaria escrever sobre um autor homem.

É, portanto, essa identidade que as leitoras e estudosas têm com suas escritoras e pensadora escolhidas que cria a possibilidade de um diálogo, de uma

²⁵ DOMÍNGUEZ, Graciela Beatriz. *Erica Jong*. Cuando el diablo pone la cara de mujer. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1997.

interlocução. Como se uma, ao conhecer intimamente o texto da outra, pudesse estabelecer uma troca em que experiências e impressões fundamentais são trocadas, compartilhadas. É este o caso de Constância Lima Duarte²⁶ ao pesquisar e resgatar o trabalho de Nísia Floresta, de Luzilá Ferreira Gonçalves²⁷, sobre Lou-Andreas Salomé, de Agustina Bessa-Luís²⁸, sobre Florbela Espanca, de Nádía Gotlib²⁹ sobre Clarice Lispector ou de Alba Olmi³⁰ sobre Janet Frame, para citar uns poucos exemplos.

3 ADRIANA FILHA DE CLARICE

Livro recente, que trata sobre o tema das genealogias entre leitoras e escritoras, ou mesmo entre autoras, *Vésperas*, de Adriana Lunardi³¹, pode ser considerado um dos textos mais surpreendentes no que se refere à reflexão sobre linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina.

Nove contos contam a história da morte de nove escritoras mulheres, que se constituem, sem dúvidas, no cânone pessoal de influências e admiração da autora. Lunardi escolhe, assim, as autoras que formam a sua genealogia literária própria e singular. Algumas delas cometem suicídio, algumas morrem cedo, algumas morrem velhas e extremamente decadentes, muito poucas são as autoras, no livro de Lunardi, que conciliam uma vida plena com uma biografia profissional, literária e desenvolvida a contento.

Podemos considerar que a história de autoras como Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Karoline Von Günderrode, Virginia Woolf, Sylvia Plath, para citar algumas, apresenta pontos comuns na suas maneiras de viver e de morrer. Como se o elemento trágico de suas existências, tanto das suicidas como das vítimas de violência por seus pares amorosos, nos revelasse uma maneira de viver, numa vida cheia de limitações e interdições, um desejo, um movimento quase épico de realizar algo grandioso numa biografia onde não cabiam grandes acontecimentos.

²⁶ FLORESTA, Nísia. *Itinerário de uma viagem à Alemanha*. 2 ed. Trad. Francisco das Chagas Pereira. Estudo e notas biográficas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres./ EDUNISC, 1998.

²⁷ GONÇALVES, Luzilá Ferreira. *Humana, demasiado humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

²⁸ BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

²⁹ GOTLIB, Nádía. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

³⁰ OLMI, Alba. *Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora: os múltiplos processos da autobiografia estética*. São Paulo: Scortecci, 2003.

³¹ LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Cada conto de Adriana Lunardi corresponde às vidas e mortes de Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana Cristina César, Colette, Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zeldá Fitzgerald e Júlia Costa.

O conto que abre o livro, *Ginny*, narra, de maneira comovente e intensa, a morte de Virginia Woolf, que entra no rio Ouse, com uma pedra no bolso do casaco. A trajetória da escritora inglesa indo em direção a sua morte, nos é narrada com detalhes, seus passos finais, sua força e sua dificuldade de tomar a decisão de suicidar-se, frustrada anteriormente, é descrita aqui com sensibilidade inigualável. Acompanhamos passo a passo os últimos momentos da romancista inglesa, mãe de todas as mulheres que quiseram escrever, e temos uma certeza íntima e absoluta que foi exatamente assim que aconteceu. A narrativa de Lunardi, como nos demais contos, conta a história de dentro, de um mundo de dentro do mundo, como só as mulheres sabem contar. Adriana-Ginny nos revela os últimos momentos de Virginia, para nosso desespero e para nosso consolo.

No texto, *As horas*, Michael Cunningham³² abre a narrativa descrevendo a mesma trajetória de Virginia Woolf, saindo de casa, entrando no rio e indo em direção a sua morte. A perspectiva de Cunningham, no entanto, é diferente da de Lunardi. Cunningham descreve a visão que Virginia Woolf tem, já imersa nas águas do rio, do que acontece do lado de fora. Um menino, de mãos dadas com sua mãe, olha os caminhões cheios de soldados atravessando uma ponte. A descrição do menino, os soldados, a guerra, o mundo masculino, por excelência, o mundo dos homens. Para Cunningham, um dos motivos que causou este último colapso nervoso de Virginia Woolf teria sido o fato de Londres começar a ser bombardeada, a adorada Londres de Virginia Woolf.

Na narrativa de Lunardi, os momentos finais e devastadores de Virginia são descritos de outra maneira. Virginia olha as profundezas, olha as águas barrentas e escuras que a recebem e as vozes, inquietas e alucinantes que não a deixavam em paz, durante uma vida inteira, agora silenciaram, por fim, silenciaram. E a cena do seu momento final é de uma libertação, finalmente:

[...] As mãos agarram os seixos e plantas do fundo, como se estivessem escaldando um terreno hostil. Virginia abre os olhos e vê apenas o escuro do barro, para onde voltará. Afogadas, as vozes finalmente se calam e Virginia ri, deixando bolhas de ar pontuando o caminho sem volta. Ela nada, despreocupada como um peixe. Suas braçadas largas ceifam camadas e camadas de água, até alcançar a correnteza do rio, onde a pedra no bolso não faz a menor diferença. (p.19)

³² CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O mundo de dentro do mundo da casa e da vida simples comum e corrente, nos é narrado pelo ponto de vista do cachorro de Dottie, Dorothy Parker, num relato emocionante dos últimos momentos da escritora americana, onde o sentimento de abandono e desamparo do cão e da dona se misturam, se parecem, na hora da morte dela. A brasileira Ana Cristina César, num relato emocionante, vem buscar seu companheiro de muitas jornadas, Caio Fernando Abreu, em seus momentos derradeiros, numa explícita homenagem de Lunardi, aqui, aos dois escritores, ambos importantes no seu cânone pessoal. Da mesma maneira, com Mansfield, Plath, Colette, Zeldá Fitzgerald e Júlia Costa, pequenos fatos significativos de suas biografias são iluminados na hora de suas mortes, potencializando traços próprios de seus cotidianos anônimos.

A narrativa mais contundente, no entanto, é sobre Clarice Lispector, em que a menina Joana/Adriana Lunardi vai em busca do túmulo de Lispector, morta em dezembro de 1977. Uma moça, que nos conta sua própria história, revela seus sentimentos de inadequação e perdas ocasionados por um pai ausente e distante que ela vai conhecer já adulta, depois da morte da mãe. A história da própria Clarice e sua solidão dentro da família, se deixa ver aqui, e a história de Joana, a heroína fundadora da obra de Clarice Lispector³³ em *Perto de um coração selvagem*, como também a história de muitos personagens clariceanos. O encontro com este pai desconhecido e tardio se dá de forma concomitante ao encontro da leitora com sua genealogia mais importante. Quando o pedreiro do cemitério indica-lhe o lugar onde está enterrada Clarice Lispector, perguntando-lhe se ela é alguém da família, a narradora responde:

[...] Não, não era filha, sobrinha, prima. Nenhum laço de genealogia me atava a ela, mas a que família eu podia afirmar pertencer? Não tivera um pai até hoje e, quando ele aparece, é minha mãe que parte: um arranjo simples demais para a instituição familiar; ofende as leis mais elementares que a regulam. Nada em minha vida afiançara as relações de parentesco. Se eu quisesse uma família, tinha que criá-la eu mesma. Fazer uma seleção particular de pessoas e inventar uma afinidade que nos unisse. Um desespero de compreensão, por exemplo, no lugar do sangue. Então, sim, poderia afirmar, gritar ao coqueiro, que Clarice me era muito mais familiar do que qualquer outro ser no mundo. Com ela eu tinha finalmente uma coisa parecida, uma coisa fundamental. Ela era alguém que me olhava nos olhos, e nesse olhar estava o segredo que compartilhávamos. Um segredo que só existe pela cumplicidade de sabê-lo, como todos os segredos de família. Ela afastava de mim o temor de enlouquecer só porque aquilo que eu sentia

ainda não tinha nome. E me encorajava a ser o que eu era, a gostar de sê-lo. Assumia a minha estranheza, apontava-me a beleza que havia nela e, sobretudo, cercava-a de dignidade. O resto do mundo que ficasse afônico se eu era um daqueles que matam para florescer. (p.76)

As palavras escolhidas para pensar e escrever este trabalho, num diálogo com o texto de Lunardi e com as demais escritoras aqui citadas, em consonância com suas idéias, sonhos, esperanças, são linhagem, genealogia, ancestralidade. Talvez também herança, descendência, ascendência, parentença, pertencimento. Palavras-luzes que iluminam um caminho ainda incerto, às vezes obscuro, cheio de meios-tons como é o caminho das mulheres escritoras, das mulheres leitoras de escritoras.

Persigno-me diante delas, em atitude de homenagem profunda, de reverência sincera, e como a personagem de Adriana Lunardi, diante do túmulo de Clarice Lispector, eu também me filio:

[...] Estou diante do túmulo de Clarice Lispector e essa é a minha história. Tinha ido até ali para vê-la, para fazer-me do que gosto, ceder à mínima manifestação do meu ser difícil, áspero, desesperado. Sobre tudo, tinha ido ali para me filiar. [...] Tiro a pedra do bolso e depois deposito-a na superfície respingada de luz. Um ritual de que não conheço ao certo o sentido, mas que tomo de empréstimo para iniciar a tradição da minha linhagem. (p.77)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema das genealogias na produção de autoria feminina, tanto das ficcionistas, como das estudiosas da ficção feminina, é central ao longo da história da literatura e da crítica literária mais recente. A necessidade que as autoras têm, historicamente, de filiar-se a um modelo, a uma tradição criada por outras mulheres que as antecederam, acontece no sentido de legitimar o que vai ser dito, o que vai ser representado, e que é, em última instância, a legitimação da experiência das mulheres, a legitimação de suas expressões artísticas e intelectuais, a legitimação de sua existência e importância.

REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
 BARROS, Pía. *El tono menor del deseo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

³³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- BESSA-LUÍS, Agustina. *Florabela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.
- CIPLJÁUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea*. Hacia una tipología de la narración em primera persona. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- BLIXEN, Karen. *Vengadoras angelicales*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- CHANG, Jung. *Os cisnes selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CIXOUS, Hélène. Vivir la naranja. In: *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 1995.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.
- DOMÍNGUEZ, Graciela Beatriz. *Erica Jong*: quando el diablo pone la cara de mujer. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1997.
- FLORESTA, Nisia. *Itinerário de uma viagem à Alemanha*. 2. ed. Trad. Francisco das Chagas Pereira. Estudo e notas biográficas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres/Edumisc, 1998.
- GARCÍA, Cristina. *Soñar en cubano*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- GONÇALVES, Luzilá Ferreira. *Humana, demasiado humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GOTLIB, Nadia. *Clarice*: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- GUERRA, Lucía. *Mas allá de las máscaras*. México: Ediciones Premiá, 1984.
- HELLMAN, Lillian. *Penitimento*. Barcelona: Argos Vergara, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUFT, Lya. *Reunião de família*. São Paulo: Siciliano, 1982.
- LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MARAINI, Dacia. *Isolima*: la mujer desuartizada. Barcelona: Lumen, 1998.
- MORRISON, Toni. *Sula*. Barcelona: Ediciones B: 1993.
- OLMI, Alba. *Uma escritora de ficção e aficção de uma escritora*: os múltiplos processos da autobiografia estética. São Paulo: Scortecci, 2003.
- RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria, 1983.
- SCHWEICHART, Patrocínio. Leyendo(nos) nostras mismas: Hacia una Teoría Feminista de la Lectura. In: FE, Marina (Coord.). *Otramente*: lectura y escrituras feministas. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- TAN, Amy. *O clube da felicidade e da sorte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

- WOLF, Christa. *En ningún lugar*. En parte alguna, precedido de Karoline Von Günderrode: la sombra de un sueño. Barcelona: Editorial Laia, 1984.
- WOLF, Christa. *Cassandra*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- WOLF, Christa. *Medeia*. Vozes. Lisboa: Cotovia, 1996.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993.
- WOOLF, Virginia. Las mujeres y la narrativa. In: *La torre inclinada*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.