

O DIABO PELA COLEIRA: ENSAIO SELVAGEM COM A VENDEDORA DE FÓSFOROS DE ADRIANA LUNARDI

THE DEVIL BY THE COLLAR: WILD ESSAY WITH ADRIANA LUNARDI'S A VENDEDORA DE FÓSFOROS

¹ Universidade Federal de Minas Gerais | Faculdade de Letras | Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários | Av. Presidente Antônio Carlos, 6627, Pampulha, 31270-901, Belo Horizonte, MG, Brasil | E-mail: <pablodiassi@gmail.com>.

Pablo Vinícius Dias Siqueira¹
ORCID iD: [0000-0002-8568-731X](https://orcid.org/0000-0002-8568-731X)

RESUMO

O presente ensaio aproxima, filosoficamente, o prazer do texto e da leitura crítica a um exercício de admiração, práticas que são entendidas aqui enquanto formas de criação conceitual e de emancipação pessoal. De forma selvagem, a minha maior intenção é pensar amorosamente o romance *A vendedora de fósforos* de Adriana Lunardi. Não há qualquer intuito de investigar um conceito, tema ou questão exaustivamente a ponto esgotá-lo. A proposta é simplesmente filosofar com o romance de Lunardi e, assim, pensar em questões como interconectividade e literatura. Nesse sentido, o pensamento reflexivo é compreendido como uma forma tanto de afeto quanto de política. A entrega à elaboração conceitual e aos estudos literários é entendida aqui como prática de diversidade e de singularidade do mesmo modo que a ficção e a literatura são pensadas como o lugar genuíno das representatividades, das visibilidades e da contestação. A democracia da pesquisa e a da literatura – ou o pouco que ainda resta delas – é o que se coloca em cena com o romance de Lunardi.

Palavras-chave

Adriana Lunardi. Filosofia pop. Filosofia selvagem. Literatura e democracia. Políticas do contemporâneo.

ABSTRACT

This essay philosophically brings together the pleasures of the text and the critical reading by performing an exercise of admiration, practices understood here as forms of conceptual creation and personal emancipation. Wildly, my main intention is to think lovingly about Adriana Lunardi's novel A vendedora de fósforos. The article does intend to investigate a concept, theme or issue in order to exhaust them. The proposal is simply to reflect along with Lunardi's novel and to think about issues such as interconnectivity and literature. In this sense, reflective thinking is understood both as a form of affect and as a form of politics. The commitment to conceptual elaboration and literary studies is taken as a practice of diversity and uniqueness, just as fiction and literature

Como citar este artigo
How to cite this article
DIAS SIQUEIRA, P. V. O diabo pela coleira: ensaio selvagem com A Vendedora de Fósforos de Adriana Lunardi. *Pós-Limiar*, v. 3, e204752, 2020. <https://doi.org/10.24220/2595-9557v3e2020a4752>

Recebido em 8/10/2019,
reapresentado em 29/5/2020 e
aprovado em 18/8/2020

are thought of as the genuine place of representativeness, visibility, and contestation. The democracy of research and the democracy of literature – or the little that remains of them – is what comes into scene with Lunardi's novel.

Keywords

Adriana Lunardi. Pop philosophy. Wild philosophy. Literature and democracy. Contemporary politics.

INTRODUÇÃO

O DIABO PELA COLEIRA

Para pensar *A vendedora de fósforos* de 2011 de Adriana Lunardi, é necessário, desde o começo, considerar a aventura que é a literatura em seu aspecto mais diverso e mais crítico – e, por isso mesmo, mais particular. Essa consideração múltipla de temas e de formas acompanha o presente ensaio que se envolve filosófica e amorosamente com o romance em questão e, fatalmente, ganha ares selvagens (Como defendi na minha tese de doutorado, um ensaio selvagem, como é o caso deste, é um ensaio que não se define pela rigidez acadêmica nem pela metodologia científica convencional (DIAS SIQUEIRA, 2019). Portanto, o presente texto é composto por considerações filosóficas abertas, por um pensamento inventivo, sem ortodoxias, e com superinterpretações).

Talvez seja possível dizer que o romance em questão é elaborado a partir da relação que Lunardi cria entre os conceitos de família e de fantasma, sublinhando que, quase sempre, é familiar aquilo que mais nos assombra e apavora. Também a relação dos desencontros entre tempo e arte, amor e morte, sangue e sonho move o romance para o lugar incomum da vida íntima, da vida sem enfeites, da real vida inventada. Nesse sentido, o romance de Lunardi é o que Clarice Lispector chamou de “um livro de palavras” (LISPECTOR, 1999a, p. 318), ou seja, um livro que não é matéria de explicação, mas, sim, de invenção; matéria poética, filosófica; enfim, matéria de salvação.

Por considerar essas questões é que compreendo *A vendedora de fósforos* como um romance indecível. Um romance em que se tocam, beijam-se e entregam-se duas feras – literatura e filosofia –, com olhos de diferentes cores, mas com a mesma boca preta. Dois dedos da mesma ferida. Prosa e poesia. É um romance em que lírica e lucidez não se separam jamais. Um romance híbrido, político, feminista, à *clef*. Aventura, drama, ação, suspense. Um clássico. Ou seja, é um romance que se constitui com uma força transmórfica que admite as formas, pensa-as e esgarça-as até que o limite se torne limiar. Isso cria um tipo de mobilidade íntegra, sem ansiedade, que faz da inquietação um modo de pensar, de criar, de pensar o que se cria. No caso, um romance, um mundo, uma vida. É desses movimentos que nasce uma tensão boba e inevitável, como se, subitamente, segurássemos o diabo pela coleira (Uso “bobo” com o mesmo sentido clariciano que aparece em *Das vantagens de ser bobo* (LISPECTOR, 1999b). Um bobo é quem ainda ousa pensar com amor o sentimento de mundo. Uma tensão boba surge quando algo está na iminência de ser amorosamente experimentado e pensado, mas o sentimento do mundo se coloca de forma adversa).

A trama de Adriana Lunardi é um pescador matuto, insone e que até dispensa iscas. O leitor, ideal ou não, é fígado no anzol seco. Em *A vendedora de fósforos*, a autora se envolve com uma família repleta de dor e estranhezas encasuladas no convite ao silêncio e na sentença da mudez.

Uma família trágica, como todas, ladeada por distâncias amontoadas e um cotidiano que é, ao mesmo tempo, nômade e sufocante. Dentro dessa família, encontramos, principalmente, duas irmãs.

O romance não é indiferente aos dramas particulares da mãe, do pai, do irmão e de outros personagens próximos a esse núcleo. Mas, de fato, ele acontece pelo desatar do laço das irmãs que são escamadas, salgadas e expostas, dando a ver os ociosos, as entranhas e os miúdos de uma relação de pacto sem promessas. Esse é o epicentro do romance. Mas há temas subjacentes tratados com ritmo, atenção e desenvoltura de quem admite que reformulou o texto tanto quanto pode. Lunardi aborda, por exemplo, identidade, pertencimento, interconectividade e literatura naquilo que ela é e não é: instituição, linguagem, pensamento, performance, palavras, professores. Palavra cruzada, “uma revista em quadrinhos antiga” (LUNARDI, 2011b, p. 59), gramática, sonho, estantes. Livro, leitor e leitura. Personagem, escritor, gênero, escrita e oficina de escrita. Jornal, diários, cadernos, forma e fórmulas, fotografia, vida e morte. Silêncio. Poesia.

À LUZ DA FICÇÃO (A VIDA NO ESCURO)

Ao tratar de um drama familiar, Lunardi deixa brilhando, nas entrelinhas, algumas questões: como é que se trata um drama familiar? É mesmo possível? Ou família é possível apenas na medida do impossível? Os personagens se revelam entre as quatro paredes de uma casa, mas não necessariamente de um lar. Eles fazem parte de uma família, mas isso não quer dizer que o afeto do pertencimento toque cada um deles com(...) Amor? Essa percepção não escapa aos personagens e nem escapará ao leitor:

Todos são muito críticos aqui em casa. Com os de fora e os de dentro. Analisam roupas, sapatos, dentes e outras partes do corpo, buscando a falha, a desconformidade, a imperfeição. Não foi à toa a recusa de meu irmão ao alegar que não podia seguir conosco sem tornar-se um pouco pervertido. Cuidado, a gente corre o risco de gostar de ninguém, ele me disse no ouvido, quando nos despedimos (LUNARDI, 2011b, p. 89).

Dentro dessa relação familiar de estranhamento, na qual o sangue ressaltava justamente a falha e a imperfeição, as duas irmãs cavam um lugar para desenterrar a dúvida em sua instância mais interrogativa. Uma dúvida machadiana. Pois nem Lunardi, nem a personagem narradora nos esclarecem se, de fato, temos mesmo duas irmãs no romance.

O leitor seguirá até o fim do livro duvidando da existência – ou cogitando a existência –, de apenas uma delas, uma vez que, mesmo ambas existindo, uma irmã é sempre a fantasmagoria da outra (Não uso fantasmagoria no sentido benjaminiano que pensa a cultura da sociedade produtora de mercadorias enquanto fantasmagorias. No presente contexto, o termo em questão indica o sentido embrionário de percepção sobrenatural, aparição, delírio no cotidiano da vida. De todo modo, esse mesmo sentido aparece referenciado no *Passagens Parisienses I* (BENJAMIN, 2006). No romance, os próprios personagens compartilham essa dúvida, o que não justifica (não?), mas estimula todos os infortúnios dessa personagem que segue desacreditada da própria vida até o fim mais radical.

A estrutura da obra também brinca um pouco com isso. Antes mesmo de o primeiro capítulo começar o leitor é presenteado com duas frases decisivas. Uma delas funciona como epígrafe e a outra como dedicatória. Ambas indicam que o livro é escrito a quatro mãos (no mínimo). A primeira diz “escreverei as lembranças de minha irmã para falar de mim com mais verdade” (LUNARDI, 2011b, p. 6). A segunda, em disposição de poema, acrescenta: “Para a minha irmã, que não gostava de mudar o final” (LUNARDI, 2011b, p. 7).

Às vezes fico com a impressão de que há uma sugestão de egoísmo (ou é apenas decisão?) na primeira frase e de generosidade na segunda. Mas o que vem depois importa muito mais. Ainda no começo do livro, a irmã-narradora-sem-nome afirma:

[...] fui eu que falei primeiro de livros. Que eles duplicavam o mundo. Minha irmã nunca mais esqueceu o que eu disse. Não mencionei nada a respeito, mas ela lia melhor do que eu. Seus comentários eram brilhantes, seu repertório de leitura mais variado. Desde pequena, alardeava que um dia iria escrever os seus próprios romances. Vem daí talvez, dessa fúria da palavra, o temor que eu sentia de que ao me dedicar à literatura estaria ocupando o lugar dela. A culpa incurável dos irmãos. A culpa (LUNARDI, 2011b, p. 33).

De fato, a sensação de duplicidade atravessa todo o romance, mas não de modo previsível ou convencional, porque é sempre costurada pela literatura, como assinala o próprio título inspirado em Hans Christian Andersen (1805-1875) que também configura uma duplicidade (mais ainda, uma cumplicidade). Sobre essa referência literária, que sugere outros duplos (criação e educação; leitura e experiência; invenção e memória), Lunardi afirma que *A vendedora de fósforos*,

[...] tem como mola um conto do Andersen, que escreveu *A pequena vendedora de fósforos*, que é um conto infantil dos mais tristes, que era uma história que eu trazia dentro de mim desde a infância e que, naturalmente, tem a ver com essa vivência de irmãos, em casa, em que a gente lê sempre os mesmos livros e conversa sobre eles. Então, como essa era uma memória muito viva eu resolvi trabalhar literariamente aquela leitura que eu tive, na infância, desse livro, e aquela vivência no quarto das crianças lendo livros de literatura infantil. Então, mais ou menos, a história é: o que fazem as crianças de Andersen depois de crescidas? (LUNARDI, 2012, *online*).

Boa pergunta. Talvez, como Andersen, continuem inventando, e vivendo, histórias de arrear. Histórias reais? Com *O real e o seu duplo* de 2008, Clément Rosset propõe um real absoluto, ou seja, aquilo que se tem acesso quando a totalidade dos acontecimentos bem como a realidade no seu conjunto é enfrentada de modo mais poético e crítico. Esse real absoluto tem um duplo, a realidade. Para Rosset, o que se entende por realidade é mera ilusão que tenta sempre apagar o lugar do real que, por sua vez, aparece em outro lugar: no lugar dos mitos, da ficção, da poesia e do pensamento. O que fazemos com a realidade, e não a realidade em si, é real. Nesse sentido, a literatura pode abraçar os acontecimentos da realidade, enfrentar as ilusões da vida real e dos fatos reais e fazer deles o real absoluto na ficção. Por sua vez, a filosofia, com uma filosofia do real, como propõe Rosset, não deve nem aceitar nem se apoiar naquilo que está dado, ou determinado, mas deve, sim, fazer do pensamento um modo de afirmar o real e assim modificar a realidade condicionante que nos cerca. Lunardi parece se apropriar de tais conceitos e brincar seriamente com eles.

Por sua vez, o duplo das irmãs, pensado ou não como Rosset, às vezes parece existir apenas na cabeça de uma das personagens. Mas qual delas?! A irmã que "existia com uma força diferente" (LUNARDI, 2011b, p. 55) e "desaparecia" (LUNARDI, 2011b, p. 52) ou a irmã que testemunhava os desaparecimentos e deles era "uma espécie de fiadora"? (LUNARDI, 2011b, p. 60) Porém, mesmo que exista somente em pensamento, a força da personagem não diminui por isso. Mas não termina aí. Ao final do romance, descobrimos uma outra dedicatória (duplicada da primeira?) que diz assim: "Para Max Mallmann, com quem divido a biblioteca" (LUNARDI, 2011b, p. 190). Acontece que uma das irmãs tem um relacionamento de longa data também com um Max – com quem ela igualmente divide a biblioteca.

O problema é que não se trata de autoficção, puramente, nem de escrita de si. Esses elementos aparecem de forma complementar à interconectividade,

que instiga o leitor a duvidar o tempo todo de qualquer separação mínima entre vida e literatura justo “pela falta de limites entre quem é você e quem é o outro” (LUNARDI, 2011b, p. 33). Assim, com deslimites, é preciso não fechar a imaginação no campo da interpretação e não determinar um sentido acabado para as possibilidades de leitura do enredo, da trama, das personagens e do romance em si. Essa me parece ser uma das batalhas pessoais de Lunardi.

Nesse sentido, é possível pensar que a própria Adriana Lunardi, acionando um tipo selvagem de interconectividade com a literatura, adotou para si a família fictícia que criou, tornando-se, dessa forma, uma das irmãs do texto – e passou a viver a vida dessa personagem. Isso porque, mesmo que não exista dentro do próprio livro com a mesma virtualidade que existe fora dele, um escritor é sempre o fantasma dos seus personagens. Esse fato nos faz questionar também se a personagem não passou a viver a vida de Lunardi, superando os clichês relacionados à alteridade, à interação e ao ego no campo da ficção, inclusive porque “o eu é a única coisa móvel em um discurso”, mas não só móvel, completa a narradora, “móvel e instável” (LUNARDI, 2011b, p. 36). Com essa superação, não existe uma codependência entre autor e personagem, mas há, intensamente, um convívio – termo este ultimamente tão machucado no mundo contemporâneo. Junto disso, literatura não é só discurso. E um discurso não é somente racional, nunca e jamais. Literatura é rebeldade ou seja, “é a lealdade enquanto caráter irreverente da insubmissão” (DIAS SIQUEIRA, 2019, p. 34) Na literatura, o eu é mais que uma pessoa, é um personagem; o eu é *supermóvel*.

Portanto, proponho aqui uma compreensão ficcional para uma interconectividade ético-poética que expande os afetos, bons ou ruins, para um lugar de criação, de trocas, e com vida. Essa interconectividade ético-poética toca tanto o escritor e o personagem quanto a escrita e o leitor que, irmanados, passam a experimentar o caráter ficcional da vida, os valores literários do mundo e constituem assim uma secreta sociedade literária.

Se essa possibilidade de interação e de interseção ficcional for realmente considerada, então o leitor perceberá, com algum espanto, a fragilidade de um escritor diante da imensidão de um personagem e de um romance.

Em entrevista, falando sobre o processo de criação, Lunardi faz certas considerações que se aproximam do que acabo de propor:

A gente tem muitas ideias para escrever um livro, mas um livro não se faz de ideias. E essas ideias todas são derrubadas muito facilmente. Até que tem uma que é muito perseverante e muito grande, sabe? Muito grande para o meu tamanho. E isso me dá um medo terrível. Um medo de não conseguir executar aquilo que me parece, assim, no horizonte, o meu próximo livro. E é só quando eu sinto esse medo de não conseguir que se dá o momento: então é esse que eu tenho que escrever! Ai – eu vivo para esse livro [...]. E todos os problemas da minha vida se tornam os problemas do meu livro. Se a lâmpada da casa está queimada, fique queimada, o meu problema é com a frase (LUNARDI, 2011a, *online*).

O que me toca intensamente na declaração acima é talvez o ponto mais problemático. Nas últimas linhas, quando a romancista afirma que todos os problemas da sua vida se tornam os problemas do seu livro, há de se pensar, dialogicamente, que o inverso acaba se realizando também. Afinal, se Lunardi enfrenta, enquanto escreve, a vida no escuro, deixando em segundo plano a lâmpada da casa, a casa e a vida propriamente, então precisará viver à luz da ficção – pelo menos enquanto escreve. Talvez o “medo terrível” que Lunardi enfrenta ao se decidir pelo momento da escrita tenha justamente relação com o que ela chama de “minha vida” e “meu livro” que, para ela, são um só. Assim como as irmãs de *A vendedora de fósforos* são duas e uma só. É justo esse ponto de interação e de

interseção que, ao mesmo tempo, aciona as dimensões insuperáveis da literatura e os limites da vida.

Também é certo que, nesse caso, literatura e vida são irmãs, são familiares, mas os limites não são claros. O leitor, inclusive o mais crítico, precisa superar a “miopia de Hubble” (LUNARDI, 2011b, p. 90) para não borrar o texto com biografismos “o único perigo é alguém olhar de fora e me enxergar no centro. Seria um engano” (LUNARDI, 2011b, p. 109).

É assim que *A vendedora de fósforos* coloca em questão o grande-belo-terrível problema da literatura e da vida. Sobretudo, os problemas da literatura e suas práticas. Quando fazemos literatura – literatura é ação! –, o que estamos fazendo com a vida? O quanto a vida depende da literatura e o quanto, de fato, esta depende daquela? E, no caso do romance, o quanto a vida das personagens depende mesmo do romance? E, então, fatalmente, o quanto a vida do escritor depende da literatura?

A literatura não é desde sempre um tipo de tecnologia – técnica, arte e ofício –, selvagem? Com licença poética, e filosófica, não é ela um tipo de dispositivo móvel, uma forma de nuvem negra dos afetos? Em termos ficcionais é possível ironizar um pouco esta disponibilidade de armazenamento de dados sem o gerenciamento autônomo do usuário de celular, ao qual se dá o nome de nuvem (*cloud*). Compreendo que a literatura sempre foi uma nuvem negra da humanidade, sem ganhar qualquer crédito por isso. Os aspectos tecnológicos da literatura são sempre subestimados pelo teor prático e falsamente original da tecnologia convencional. O acesso aos arquivos armazenados em *cloud computing* se dá em mão-dupla, seguramente. Tanto o usuário quanto o provedor ficam cientes do conteúdo dos arquivos. A literatura é menos desonesta.

Ainda nesse sentido, existem os dispositivos tecnológicos e os dispositivos filosóficos. É possível estabelecer relações entre as potencialidades tecnológicas da literatura e o conceito de dispositivo à maneira de Giorgio Agamben, retomando Michael Foucault, na conferência *O que é um dispositivo* (AGAMBEN, 2009) que integra o ensaio *O que é o contemporâneo?* (AGAMBEN, 2009). A literatura pode instigar e fortalecer as subjetividades e, por isso mesmo, insurge contra essa sociedade disciplinar e desubjetivada. Enquanto os dispositivos “visam através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento” (AGAMBEN, 2009, p. 46). Assim, compreendo que a literatura, especialmente uma literatura como a de Lunardi, afronta os dispositivos por “libertar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum” (AGAMBEN, 2009, p. 44). Esse “uso comum” está na linguagem estranha, nas formas diversas, na intimidade que a literatura aciona como um contradispositivo. Claro que, aqui, aproximo ironicamente, mas decididamente, os termos homônimos “dispositivo”, usado por Agamben, e “dispositivo” (*handheld*) usado pelo senso comum para designar *smartphones*, *notebooks* e afins. A literatura enquanto dispositivo, ou contradispositivo, pode muito mais que a tecnologia, pois prescinde de função. Um dispositivo tecnológico causa fascínio por realizar o limite perfeito de uma função que reflete um desejo capturado e decodificado em mercadoria.

Assim, o que Lunardi faz nesse romance é tensionar a feroz interseção entre literatura e vida, no limiar do que é ficção e do que é real. Nesse contexto, tanto a tensão quanto a interseção são inerentes aos laços de família e aos laços de abandono que modulam, controlam, produzem, reproduzem e até mesmo abortam a literatura e a vida.

UM TSUNAMI NA BIBLIOTECA

A palavra escrita é ainda um dos grandes domínios do mundo. Mas é também esse domínio o que sobrepuja e arrebatava a decisão e o desejo de escrever. “A palavra é a única coisa que nos regula” (LUNARDI, 2011b, p. 126). É preciso questionar, investigar e duvidar da palavra, mas também é necessário celebrá-la. Existe, sim, uma vida secreta das palavras, e *A vendedora de fósforos* guarda alguns segredos sombrios em uma caixa de folia.

Lunardi celebra a palavra escrita ao se lançar contra a ambivalência da escrita. Dizer então que *A vendedora de fósforos* é um romance filosófico é o mesmo que afirmar que Lunardi pensa as palavras com palavras. Isso significa que há uma sigilosa alquimia na qual elementos do pensamento, gotas de argumentos, doses dialógicas, medidas e desmedidas de conceitos são misturadas com outros elementos da ficção, como poções de personagens, desencantos narrativos e contrafeitiços da linguagem. Justo por isso as narradoras chocam o pensamento, assim como a literatura, “no ninho das coisas não ditas” (LUNARDI, 2011b, p. 57), e desse modo revelam filosoficamente que “a infância não é provisória” (LUNARDI, 2011b, p. 50) e que “A deus amar é pecado” (LUNARDI, 2011b, p. 127). Com esses pensamentos, as personagens concluem que:

[...] falar de sentimentos é o mesmo que explicar o sabor do pão pela receita. Nunca dá certo. É uma ilusão pensar que pondo uma ideia depois da outra a gente está se comunicando. Basta tentar descrever um bando de pombos a levantar voo da calçada: se olhar cada um, perde-se o significado do conjunto; se olhar todos ao mesmo tempo, não dá para acompanhar a trajetória de nenhum. Eu precisaria de um cubo para me expressar (LUNARDI, 2011b, p. 105).

Ou seja, não é que Lunardi faça filosofia pela boca de um personagem, como o fez Platão, ou que de mãos dadas com o fluxo e a invenção desate tranças conceituais sobre questões particulares dos âmbitos citados. Trata-se de uma escritora que pensa as questões da literatura, muitas delas práticas, enquanto faz literatura. “A literatura sempre há de perder para a realidade, não tenham dúvida; porém, quem escolhe a realidade acaba, cedo ou tarde, se sentindo um tolo” (LUNARDI, 2011b, p. 124). Essa luta entre literatura e realidade, como se a literatura, fantástica ou regional, não fosse parte da realidade justo por questioná-la e modificá-la, aparece no romance com intensidades diversas e em momentos diferentes.

O romance é narrado por uma leitora voraz e por uma escritora destemida. Exatamente por isso, e pelas distorções do tempo, a fome de livros dessublima-se em gula de vida, no sentido colocado por Flusser de que “o mundo dos sentidos é uma ficção da mente” (FLUSSER, 2008, p. 126). E essa ficção da mente precisa ganhar corpo, ganhar sentido, alimentar-se. O pensamento e a ação, juntos, modificam os limites e as interpretações de maneiras diversas. Assim, “a realidade, a vida o é somente, se for por nós incorporada. É preciso devorar, engolir e digerir a vida, para que essa mera virtualidade das nossas mentes se torne realidade” (FLUSSER, 2008, p. 121). A linguagem não é uma “fome que se mata em uma única refeição” (LUNARDI, 2011b, p. 127); na verdade, é o que por dentro nos devora. É exatamente o desejo e a prática incorporada pela narradora, seja qual for, que faz da mera virtualidade um corpo-palavra que se alimenta como devir-escritora e tenta, principalmente, incorporar a ficção da vida, modificando a realidade, escrevendo:

Crise:

1. necessidade súbita de mudança;
2. ataque de verdade; entendimento súbito de que algo está errado;
3. culto ao caleidoscópio.

Subtexto:

1. o que só os mais atentos conseguem ler;
2. frase fantasma;
3. escrito em branco.

Realismo:

1. doença dos olhos típica de famélicos;
2. playground de fantasmas;
3. o último lugar onde as coisas estão (LUNARDI, 2011b, p. 54).

Longe dessa condição caleidoscópica, abandono do devir, as palavras trancadas em si podem aparecer duras, estanques e frias, como paredes, até que nelas se observe aquilo “que só os mais atentos conseguem ler”:

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

Porém, nada disso se distingue de forma binária. O romance não sofre de um mal de oposição. Pelo contrário, o tempo inteiro o leitor acompanha dois pés esquerdos dançando a mesma serenata alheia. Contudo, a autora também toca as notas mundanas da literatura que são múltiplas, fragmentadas ou mesmo vulgares, subvertendo-as e, inclusive, acertando o descompasso entre poesia/prosa poética tão frequente na contemporaneidade.

Assim, encontramos-nos com as tensões filosóficas que a literatura, enquanto questão, provoca na vida. O modo como usamos os pronomes é filosoficamente considerado, assim como o uso rotineiro da primeira pessoa do singular. Começar frases usando “eu” é antinatural e “em grande parte inútil. Esse pronome só é necessário ao pensamento. Usar na frase é uma redundância, um tumor no idioma” (LUNARDI, 2011b, p. 38). Essas polêmicas filosóficas na ágora da literatura seguem polinizando *A vendedora de fósforos*.

Escrever, como simples gesto cotidiano de anotar, não existe. Escrever é sempre uma questão que deve ser pensada com atenção de enxadrista. E sem peso, porque este o peso afunda os ombros e sobrecarrega os braços, comprometendo, assim, o manuseio da pena. A prática de tatuar um papel com palavras deve realizar-se com maestria. Escrever um bilhete curto ou uma ata de reunião não é um pormenor da literatura – é, na verdade, a não-literatura. Ou, como eu disse anteriormente, a literatura naquilo que ela não é. Nesse sentido, tanto a mãe quanto o pai das irmãs-narradoras são escritores, são não-escritores, pois ambos não-escrevem. A mãe oferece “serviços de caligrafia” (LUNARDI, 2011b, p. 40) e o pai:

[...] tem uma escrita uniforme, estável, facilmente confundível com um texto impresso. Encosta com leveza a ponta do lápis e pressiona o suficiente para deixar apenas os traços do grafite na superfície. Vista pelo verso, a página parece nunca ter sido usada, o que permite aproveitar os dois lados da folha sem que ela nunca perca o frescor de um papel em branco (LUNARDI, 2011b, p. 89).

Tanto quanto não-escrever, a escolha de um livro para ter de companhia durante uma viagem é, sim, uma grande questão da literatura:

Pego um exemplar de Esaú e Jacó cheio de anotações nas margens (a minha memória toda é por escrito, não confio de outro jeito). Sobre a epígrafe do capítulo I, leio na letra a lápis: encontrar no sabido aquilo que se sabe. Imagino a voz do professor por trás das palavras e interrogo-me o sentido daquilo, certa de que a releitura do livro me há de devolver. Não agora. Ponho o Machado de volta à pilha e vejo uma edição de contos de fadas. O formato pocket é

perfeito para as viagens. Guardo na bolsa, faltam apenas as chaves (LUNARDI, 2011b, p. 64).

As luas que rondam a literatura são a gramática, o livro, o leitor. O seu avesso são as costuras, uma entrelinha que desfia. Lunardi investiga os campos de força da literatura, esse estranho ímã que magnetiza e é magnetizado. A tensão entre o que ela atrai e distrai toca também os “textos que foram escritos apenas para o próprio autor ler. Até um suicida entende a importância de um bilhete para os que ficam. Minha irmã revira os olhos quando digo que se alguém escreve é porque quer ser lido. Já tivemos longas discussões por causa disso” (LUNARDI, 2011b, p. 111).

Diante dessas questões, e mesmo desviando o olhar e deslocando a autora da posição central que, de fato, não ocupa, ainda é possível ler um acerto de contas entre a Adriana Lunardi que escreve, conclui e publica seus escritos e a que tenta escrever e muitas vezes não consegue, abrigando-se no horando lugar de leitora. As irmãs.

É justo por isso que a atmosfera conjurada pela autora, a qual por nada se desfaz, exige do leitor, até o último ponto final, uma postura-presente, uma postura-pensante, um posicionamento que impele não à epifania necessariamente, não à catarse somente, não à identificação (imediate ou não) ou à cumplicidade com os personagens ou com o enredo. A atmosfera de Lunardi impele certamente à ética, ao encontro, à crítica, à reflexividade. Há uma força, tão poética quanto argumentativa, que permite ao leitor pensar com as personagens, atraindo dúvidas, repelindo certezas. Dessa forma, o leitor fatalmente se reconhece como sujeito prático e precisa pensar e repensar o que sabe e o que não sabe da ação: literatura e filosofia – esses dois “gêmeos diabólicos” (LUNARDI, 2011b, p. 122). Os posicionamentos feitos por Lunardi não pedem respostas, mas decisão. Uma decisão pensada, refletida, cuidadosa. Mas isso ocorre porque questionar é a ação primeira. Ação que, inclusive, celebra a sorte de quem se autoquestiona, reconhecendo cada polegada dessa coisa, sobretudo estranha, que é o pensamento reflexivo e que compõe o texto enquanto também pensado:

Nessas horas é que eu mais pensava na grande ignorância e na grande ganância. Tinha raiva das duas, e também por achar que ninguém ia romper aquele ciclo. Quem ignorava seguiria ignorando que as coisas podiam se de outro jeito. Um jeito que os gananciosos conheciam e guardavam pra si. Os pensadores não faziam nada, mas pensadores pensam, essa é a sua função. Não se deve exigir ação de todo mundo. Alguém tem de observar. Alguém tem de apontar onde as coisas estão. Alguém tem de dar nome (LUNARDI, 2011b, p. 151).

É certo que o estranho provoca repulsa, horror, mas também gera fascínio e singularidades. Antes de tudo, o estranho gera! É o estranhamento com uma reflexão mais cuidadosa que causa o momento de ponderação, de reflexão e mesmo de assimilação, tensionado pela vontade de movimento, que avança mais uma página (para queimar com fósforos), mais uma dedicatória, um agradecimento. Vida é movimento. Dialogicamente, movimento e reflexão, insisto, são opostos-complementares em *A vendedora de fósforos*. E são tocados por Lunardi com ironia, na fragilidade da técnica, naquilo que é determinado como “(a) Narração” e como “(b) Descrição” (LUNARDI, 2011b, p. 160). É pensando com a literatura que a autora também pensa as reentrâncias da literatura como estímulo ou limite. Nesse sentido, na dimensão do conhecimento, as figuras muito particulares do professor de literatura e do crítico literário, perdem lugar justamente para o estranho, para o desconhecido: “a fórmula do texto perfeito fora descoberta, mas ela é sempre enganosa em sua frieza. Não é a ordem, tonto, o ponto de partida. Para criar, é preciso ir ao nada, nonada. Um lugar que você não conhece” (LUNARDI, 2011b, p. 162).

Por isso, os caminhos e as direções que se seguem ao longo do romance são trilhados de forma estrangeira – esse sentido outro do estranho –; mas

o desafio maior está dentro de casa. Ele se encontra na “sedução das coisas invisíveis” (LUNARDI, 2011b, p. 56), no perigo de enxergá-las nas páginas de Érico Veríssimo, de Rosa ou de Machado, repletas de audácia, mistério e imodéstia: um tsunami na biblioteca.

ADRIANA LUNARDI: PERSONAGEM INVOLUNTÁRIA

Lunardi decide-se por um romance no qual a fatal proximidade entre vida e literatura cria uma compreensão ficcional da própria vida e do mundo, fazendo com que os problemas da literatura sejam os da vida das personagens, problemas que evidenciam a literatura e suas práticas. Ao fazer isso, a autora propõe que se pense o quanto vida e literatura coexistem. Nessa direção, questionar também o quanto a literatura depende de si mesma é inevitável.

Por isso, outro aspecto de interconectividade que favorece *A vendedora de fósforos* é o ponto-de-fuga que reúne a literatura de Lunardi com outras. As personagens desse romance estão acompanhadas de outros personagens de outros escritores, de outros livros. Uma das várias coisas que Lunardi faz com muita singularidade é colocar o leitor, e a si mesma, em companhia de outros escritores. É o que ocorre com o seu livro mais conhecido, *Vésperas* de 2002, no qual todos os contos abordam a vida de uma escritora. Com referências clássicas e raras ao universo literário, a autora dá provas da força dos livros – capaz de abrir caminhos, alterar o tempo e decidir vidas. Nesse sentido, há uma história da literatura que corre com a história da literatura íntima das narradoras. Virando as páginas de *A vendedora de fósforos*, o leitor de literatura encontrará lembranças perdidas, memórias surpreendentes, conquistas secretas que só a intimidade com os livros pode ofertar e condecorar. Aquela sensação real e completa de que ler valeu mesmo a pena. Valeu a pena porque a alma de quem lê literatura com a decisão e com a vontade das personagens de Lunardi não é pequena. E a vontade de literatura não existe apenas na ficção.

O leitor também encontrará certos amigos, bons amigos, amigos de longa data. Amores, muitos amores, e os amantes violentos. Mas os escritores enquanto personagens e também os personagens desses escritores não aparecem de forma onomástica, como fez Ana Cristina Cesar – que, aliás, é uma das personagens de *Vésperas*.

Reuni-los, portanto, como em um chá para loucos, pareceu-me também um modo de pensar o quanto a literatura é de fato um motivo ficcional para a escrita de Lunardi e o quanto, na verdade, a literatura vive de literatura.

Marcelo Carneiro da Cunha, Dom Quixote, Hulk, Garfield, Júlio Verne, Doutor Lidenbrock, Capitão Gancho, Proust, Quincas Borba, O Oulipo, Tio Patinhas, Tirésias, Édipo, Riobaldo, Diadorim, Brás Cubas, Esaú e Jacó, Machado de Assis, Miguelin, Zeldá Fitzgerald, Clarice Lispector, Herman Hesse, Bergman, João e Maria, Poe. Sóflocos, Clarissa, Micefufe, Proust, Madame Verdurin, Mickey, Batman, Julia da Costa, Julio Cortázar, Rubem Fonseca, uma referência ao mito da *Caverna de Platão* na página 171, Blade Runner, Orson Welles, Charles Foster, Kane, RanXerox, *O cavaleiro solitário*, Ronin, Borges, Groucho Marx, Santiago Moa, Hans Christian Andersen, Érico Lunardi, Erico Veríssimo, Adriana Lunardi.

A lista é composta também por personagens que não são exclusivos da literatura, como se vê. Isso reforça a ideia da literatura invadindo e apropriando-se da vida para tocar exatamente a literatura naquilo que ela não é. Bergman pode ser um não-escritor, assim como Mickey pode ser um não-personagem.

Há, ainda, a presença alusiva de Nietzsche por coincidir com o nome da personagem Anna May Nietzsche, amiga de uma das narradoras. Também o sobrenome das narradoras, dos Anjos, remete à condição nata de

amanuense a ser enfrentada por todo escritor. Outro escritor-personagem que, sobretudo agora, intensifica as ideias em curso, como interconectividade e literatura como tema e motivo ficcional, é Max Mallmann, que aparece como personagem de Adriana Lunardi:

Max me obriga a deixar o meu pânico manso para sorrir, mesmo a contragosto. Não há como me defender, ele é um comediante, ganha dinheiro com isso. Sua vida, nossa vida, é uma sequência de situações logo transformadas em cartum. O que acaba dando algum trabalho para mim, já que virei uma personagem involuntária de *A vendedora de fósforos*, a tirinha semanal de HQ que ele pública nos jornais e na qual cada palito de angustia que eu risco se transforma, por milagre, em humor (LUNARDI, 2011b, p. 63).

É curioso esse movimento provocado por Lunardi, no qual vemos uma personagem se dizer “personagem involuntária” de outro personagem – que é duplo de um escritor real. Max escreve uma tirinha que leva o nome do romance da própria Lunardi a qual, por sua vez, escreve *A vendedora de fósforos*, um romance com um personagem chamado Max. Aqui já é possível questionar se a personagem é mesmo tão involuntária assim. Nos breves momentos em que aparece, Max aponta o caráter ficcional das narradoras como o que elas têm de melhor. Mas é justo esse ar de personagem que, na vida real do romance, acaba confundindo tudo, inclusive, vida com morte.

LITERATURA ESTRANGEIRA

Não é por acaso que uma das irmãs, uma das narradoras (ou as duas), é chamada de “Estrangeira” (LUNARDI, 2011b, p. 72). A postura dessas personagens não admite uma atitude meramente rebelde ou desajustada. A verdade precisa ser perturbada. A perturbação que elas experimentam nasce de uma perturbação literária. Como eu já disse, nasce de uma inquietação ante o caráter ficcional da vida, os valores literários do mundo, a vivência com uma secreta sociedade literária. A personagem narradora confessa “que o apelido queria dizer mais do que somente designar alguém de fora” e compreende que “eu era diferente de um jeito bom, que me distinguia. Algo especial havia em mim, e com aquele título, ele revelava e despistava que sabia” (LUNARDI, 2011b, p. 79). “Ele” é Cirineu – um dos poucos com nome em *A vendedora de fósforos*.

A sua percepção não é falha nem carente. De fato, *Estrangeira*, com “E” maiúsculo, no romance, diz respeito à condição nômada da personagem, mas também se refere ao olhar-de-fora, à visão de mundo das personagens filtrada por livros, escritores, personagens, leitura, escrita, enfim, uma visão educada com valores literários. “Você vê cada coisa, *Estrangeira*” (LUNARDI, 2011b, p. 79). De fato, tendo a literatura como filtro, essas personagens seguem vendo e vivendo o sentimento de mundo por “uma janela, uma lente que aumentava as cores de qualquer coisa que meus olhos enxergassem” (LUNARDI, 2011b, p. 78). Essa janela, essa lente é, em *A vendedora de fósforos*, a literatura. Mas não se limita a cores; na verdade, trata-se de “um par de óculos que melhorava a minha visão” (LUNARDI, 2011b, p. 81). É com essa visão melhorada que as personagens passam a analisar as relações com o mundo, com a família, com o outro e consigo. No entanto, a visão literária alterna várias lentes. Por isso a questão do estranho; por isso a *Estrangeira* como nome e identidade (dupla ou falsa?). Devido a isso, a relação da literatura com o estranho também assinala a condição de quem está fora dos círculos sociais, das modas e dos modismos, do convencional, e de quem é um fora-da-lei. Junto a isso, Lunardi deixa na superfície das estrelinhas a questão – toda literatura não é, afinal, uma literatura estrangeira?

Então, se eu colocar os óculos felinos de Clarice Lispector, ela que para escrever se equilibrava sempre no “delicado abismo da desordem”

(LISPECTOR, 1999c, p. 95), com lentes largas e delineadas, poderei ver com “um leve estrabismo de pensamento” (LISPECTOR, 1999c, p. 102) a forma selvagem com que Lunardi romanceia as ideias de *A grande estrangeira* de 2016, ensaio de Michael Foucault. Não é que Lunardi tenha lido e estudado Foucault e replicado as ideias dele, longe disso; mas existe uma visão literária de mundo, uma intimidade entre estranhos que os aproxima dentro de uma interseção incomum, pensada pelo viés do estranho.

Para Foucault, a literatura, seja lá o que isso for, é “negação” (FOUCAULT, 2016, p. 84), é “transgressão” (FOUCAULT, 2016, p. 85). É sempre uma pergunta. É a questão “o que é a literatura?” (FOUCAULT, 2016, p. 80). Nesse sentido, escrever literatura é também “pensar o que é a literatura” (FOUCAULT, 2016, p. 80). O filósofo dirá então que “essa figura estranha sobre a qual nos interrogamos” (FOUCAULT, 2016, p. 83), a literatura, no fim das contas, “não há” (FOUCAULT, 2016, p. 91). O que há é a literatura que cada obra particular constitui. Portanto, compete à literatura, e somente a ela, “definir ela própria os signos e os jogos através dos quais ela vai ser, precisamente, literatura” (FOUCAULT, 2016, p. 90). Foucault ainda afirma que a própria literatura “ao mesmo tempo que conta uma história, que conta alguma coisa, deverá, a cada instante, mostrar e tornar visível o que a literatura é, o que a linguagem da literatura é” (FOUCAULT, 2016, p. 90).

Esse posicionamento foucaultiano fortalece o que eu disse anteriormente, ou seja, a literatura como questão. Para Lunardi, a própria literatura é uma das personagens sem nome do romance. A trama, o enredo e a condição da obra não se fazem sem que os aspectos, as definições, as particularidades da literatura sejam colocadas em cena continuamente sob um prisma diferente. Lunardi elabora uma narrativa metaliterária que romanceia os signos e os jogos de sua própria escrita, dando a ver o avesso da literatura e revelando a intimidade do processo de ficção. Enquanto faz isso, mostra também a jornada de quem se entende no mundo como escritor e pensa a literatura como uma forma de viver a vida, senão como uma forma de vida. Para Lunardi, é preciso fazer da literatura uma personagem porque vida e literatura são nomes diferentes para a mesma coisa. Por isso, a realidade das personagens é a da palavra:

As palavras não organizam as coisas, eu queria me dizer; organizam somente frases. Porém, as palavras começavam a me cercar, insidiosas como peões no jogo de xadrez. Escolhi uma ao acaso e a repeti exaustivamente, sílaba por sílaba, até transformá-la no som de uma língua que não dominava. Era a maneira que eu havia encontrado para me acalmar. Morta a palavra, olhei ao redor. Precisava de uma coisa concreta para ocupar a mente. Enxerguei um fio, uma cerca na plantação. Estava ali antes ou só percebi agora? De vez em quando uns trechos sumiam debaixo das folhas e o brilho do aço se apagava para refulgir de novo logo adiante. Tomei um último gole e pensei que tinha algo de lavoura em um livro. As palavras a formar linhas, as linhas a cumprir o mesmo espaçamento entre as plantas, as páginas a formar uma grande paisagem que o leitor atravessa, sozinho. De vez em quando, alguma coisa cintila (LUNARDI, 2011b, p. 83).

Nesse sentido, o livro que Lunardi escreve funciona a favor e contra a autora, pois um livro de literatura é, sempre, estímulo e limite. O livro em si é um problema conceitual que ela coloca dentro do próprio livro. Das várias formas que aparece, o livro é visto como uma coisa lida, cuidada, aberta, fechada, desejada, escrita e por escrever. Livro é realidade alterada, assim como a relação entre leitor e leitura é observada e desafiada de várias formas. Porém, uma vez realizado, convertendo-se, portanto, em obra, o livro altera o sentido daquilo que justamente constitui: a obra.

O drama da criação, para Lunardi, parece sondar o lugar da realização. Criação e realização como zonas de atrito. Ficção e fricção. Porque, afinal, literatura é contato. Contato com vidas. Contato com os abismos. Lunardi

sabe disso e aposta nisso. Nesse ponto, está a coragem que a fez escrever, antes de tudo, para aqueles que leem e em honra dos que leem! Escreveu para aqueles que amam livros! Lunardi trata o leitor de igual para igual e assim desfaz um dos dogmas da literatura enquanto instituição – jamais pensar no leitor ao escrever. A escritora pensa, ao longo de todo romance, o leitor e com ele, pois, sendo ela mesma uma leitora, sabe que apenas os leitores selvagens riscam os fósforos da própria fogueira.

Por isso, a cada página de *A vendedora de fósforos*, a sensação de tocaia se abriga e alarga-se até tocar em cheio “a aventura, a confusão e a poesia” (LUNARDI, 2011b, p. 52). A espera arde com prazer. É sem engano que afirmo que Adriana Lunardi escreveu um romance filosófico, um *on-the-road* desfigurado no qual ela fura sinais vermelhos, corta a corda da própria ponte, apaga rastros de pneus e de pegadas, pega longos atalhos na contramão do previsível. Ao realizar o salto da leitura, Lunardi chega ao outro lado do abismo que é a escrita. Em chamadas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argus, 2009. p. 27-51.
- BENJAMIN, W. Passagens Parisienses I. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 901-963.
- DIAS SIQUEIRA, P. V. *Filosofia selvagem: ensaio com o pensamento de Clarice Lispector*, 2019. 190 f. Tese (Doutorado em Letras: Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- FLUSSER, V. *A história do diabo*. São Paulo: Anablume, 2008.
- FOUCAULT, M. *A grande estrangeira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, C. Das vantagens de ser bobo. In: LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b. p. 310-311.
- LISPECTOR, C. A legião estrangeira. In: LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c. p. 95-110.
- LUNARDI, A. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LUNARDI, A. Encontros de Interrogação. [S.l.: s.n.], 2011a, 1 vídeo (10m33s). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2p_yS4MltFM&t=414s. Acesso em: 1 maio 2014.
- LUNARDI, A. *A vendedora de fósforos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- LUNARDI, A. Literal. [S.l.: s.n.], 2012, 1 vídeo (8m18s). Publicado no canal de TV UFOP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3Na-9DR9Nw&t=192s>. Acesso em: 26 jun. 2014.
- ROSSET, C. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.