

A BIOBIBLIOGRAFIA DE JÚLIA MARIA DA COSTA EM LUNARDI: TANATOLOGRAFIA DE AUTORIA FEMININA

Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR*
Sara Gonçalves RABELO**

- **RESUMO:** Em uma sociedade ainda pouco aberta para a literatura de autoria feminina, Júlia Maria da Costa se portou, na segunda metade do século XIX e início do XX, como mulher, escritora e artista. Com relatos de angústias e caminhos autobiográficos e literários, Júlia nos deixou, em poemas e cartas, seus textos, amores e angústias narrados a partir de profundos vínculos palavrados que compõem essa tanatografia vespéral. Quase esquecida, quando abordamos a literatura de autoria feminina, encontramos nela um diálogo com a sociedade patriarcal e opressora: Júlia se coloca ora revolucionária, ora contida em busca da sua expressão artística. Assim, na necessidade de retomar autoras brasileiras e de superar os entraves impostos a essas vozes autorais no cânone, objetivamos rememorar Júlia Maria da Costa de forma dialógica – utilizando o processo tanatográfico e biobibliográfico (BAKHTIN, 2018) na pena de Adriana Lunardi. Em seu livro de contos, *Vésperas* (2002), muitas mulheres voltam para personificar e habitar esse universo autoral cerceado. Com base nos estudos de Zahidé Muzart (2000; 2001), Beauvoir (1970), Woolf (2019), Gagnebin (2006), dentre outras, delinearemos caminhos e imagens que reconstruam uma busca por liberdade, pela voz e até mesmo pela condição autoral.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adriana Lunardi. Biobibliografia. Júlia da Costa. Tanatografia Feminina.

De uma escritora desconhecida resta sua obra e suas datas biográficas: Júlia Maria da Costa nasceu em 1844 em Paranaguá, viveu um tempo em São Francisco e morreu em Paranaguá no dia 2 de julho de 1911. O dia que veio ao mundo é impreciso, mas sua filiação é certa: filha de Alexandre José e de Maria Machado da Costa. Júlia perdeu o pai no Paraná, quando tinha dez anos, e passou a morar com a

* Universidade de Brasília – UnB – Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Brasília, Distrito Federal, Brasil – augustorodriguesdr@gmail.com.

** Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano – IF Goiano – Campos Belos, Goiás, Brasil – sara.rabelo@ifgoiano.edu.br.

mãe em São Francisco do Sul, Santa Catarina. Obrigada a casar com o Comendador Costa Pereira, trinta anos mais velho, algo comum no século XIX, Júlia realizou ações volitivas que propiciaram mudanças sociais e uma vida relativamente confortável em decorrência da posição política do marido em uma cidade pequena. Apesar da possível relevância para a literatura brasileira, é pouco conhecida. Por isso, nosso trabalho reside na busca de elementos biobibliográficos que definem sua trajetória como mulher e artista.

Estudada por Zahidé Lupinacci Muzart, teve uma coletânea de textos publicada em 2001: *Poesia – Júlia da Costa*, fruto da reedição das obras *Flores dispersas – 1ª série*, de 1867, *Flores dispersas – 2ª série*, de 1868, e de poemas publicados no periódico Paranaguá em períodos distintos.

Por ter sido tão pouco publicada, a obra de Júlia da Costa é de difícil acesso, e a maioria dos dados sobre ela é resultado do material indicado e de uma pesquisa integrada feita pela Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Fundação Casa de Rui Barbosa. Esse conjunto de pesquisadoras (apenas mulheres!) gerou dois volumes consideráveis, intitulados *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicados, inicialmente, em 1999.

Também sobre a autora há os livros *Vida de Júlia da Costa*, de 1953, escrito por Rosy Pinheiro Lima, que utiliza cartas para estabelecer a sua trajetória. Destaque-se ainda *Traços da vida da poetisa Júlia da Costa*, de 1982, escrito por Carlos da Costa Pereira, o qual desfez equívocos e inverdades, segundo Muzart, sobre a vida pessoal e conjugal dela. Sua geopoiesia movimentava elementos românticos ligados ao gótico, com temas obscuros e negativismo. Certa melancolia e um desejo de fuga da realidade também compõem suas abordagens e sentimentos femininos do mundo. “Trevas”, escrito entre 1882 e 1883, é um bom retrato dessas nuances:

Trevas

Ouve-me ainda! Do sepulcro à noite
Surtem fantasmas soluçando prantos!
– O bronze geme gemedora nota ...
Quero ouvir da araponga os cantos.

A tumba é fria... adormeci? quem sabe?!...
Sinto-me inerte a tiritar com o frio!
Minhas auroras, onde foram elas?...
Minhas auroras de formoso estio?!

Dormi – quem sabe?!... tanta sombra vejo!
O meu passado... o que sonhei, meu Deus!
É tudo negro – nem um astro ao menos,
Nem uma estrela a cintilar nos céus!
(COSTA, 2001, p. 275)

No poema presenciamos a dor e as angústias da noite, o acordar e o dormir sem saber exatamente o que aconteceu. O elemento sepulcral indica uma escrita de morte (tanatografia) aos moldes baudelairianos e machadianos – mais famosos na época. A araponga imiscui-se em sua voz e seu canto ressoa escuridão e passado, chilreando ausência de estrelas e de auroras. Com o mal-estar do feminino diante da civilização pressentimos algo de Blake e de Poe nessa insustentabilidade de ser. Da tensão entre o sepulcro e a tumba, o bronze e o passado, o metafísico também se torna essa saída para uma existência palpável diante de tantas contradições.

Em perspectiva biobibliográfica, percebemos também traços do período mais conturbado de sua vida, quando as trocas de cartas com um amor não concretizado – o Sr. Carvolina – cessaram de acontecer:

IX

Ontem, fui feliz por momentos...

Onde estava? Não sei, sonhei muito... depois veio

O silêncio e o despertar monótono dos sonhos...

Desejava falar-te, mas como? Como, se o impossível me cerca?!

Amo-te, ó filho da minh'alma!

Agora começo a vida, mas essa vida do coração que se confunde com o perfume das flores e com o murmúrio dos ventos...

Abençoado sejas tu, que me fizeste sentir o amor, esse fantasma errante, tantas vezes procurado em meus sonhos de criança!

Adeus.

Desculpa escrever-te a lápis, há sobre mim vigilância extrema...

Amanhã, é o primeiro de julho; espero uma poesia, ouves?

(COSTA, 2001, p. 166)

O poema aponta para uma solidão profunda. O passado, sempre “presente”, denota ausências que se transformam em grafite (lápiz). Esquecida pelo mundo, sua poesia também foi sendo esquecida e só (no) agora começa a circular em seu devido lugar. A partir dessa movimentação editorial, vemos uma mulher que se inseriu nos espaços de poder e que se incluiu na sociedade, na literatura, na compreensão, pela poesia, da cruel máquina do mundo patriarcal. Costa foi esquecida, e o esquecimento, a não circulação da mulher na condição de escritora brasileira, era comum: mas suas cartas e seus versos irrompiam como forte resistência.

O caso de Júlia, mais do que qualquer uma das outras autoras estudadas por Muzart (2001), rememora-nos que, em pleno século XIX, muitas delas abriram espaço no campo artístico. Na antologia organizada pela pesquisadora, além de Júlia da Costa, outras mulheres também se colocaram como mulheres escritoras no século XIX, como Maria Augusto Guimarães (1851-1873), Rosália Sandoval (1876?-1956) e Matilde Urich de Almeida (1881-1953), entre tantas outras que

ficaram registradas em poucas páginas e outras que deixaram uma grande quantidade de escritos que ainda hoje seguem em estudos biobibliográficos. Integra-se a essas artistas denominadas simbolistas a primeira romancista brasileira, Maria Firmina dos Reis, e a precursora (embora contemporânea) de Cora Coralina: Leodegária de Jesus.

As questões abordadas por Júlia e pelas autoras citadas evidenciam uma sociedade na qual “toda a história das mulheres foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, 1970, p. 167). Ressalte-se que o ser humano sempre caminhou com o desejo de superioridade e imposição na sociedade em que a possível humanidade é, de fato, masculina, ao mesmo tempo em que a mulher não é definida em si mesma, “ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 2000, p. 238). A mulher, como um “segundo sexo” na humanidade, carrega a culpa, carrega a maternidade e carrega corpos – o dela e o dos filhos –, além das relações amorosas, como é o caso de Júlia

Nas idas e vindas, o amado Benjamim Carvolina usou o celibato como desculpa para não viver com a autora na condição de viúva. Segundo Muzart (2000), é mais provável que a diferença de idade entre os dois fosse o real problema. Costa era cinco anos mais velha, e talvez tenha sido esse o motivo para essa falta de comprometimento. Com um melancólico casamento, justificado pela desilusão amorosa anterior, quatro anos depois da primeira fuga, Júlia vê reacender, com o retorno de Carvolina à cidade, um possível desenlace feliz para o amor entre os dois, segundo Muzart (2000). Mas todo esse sentir era pretexto para a escrita epistolográfica. Com o regresso desse amado inalcançável, Júlia e Carvolina voltaram a trocar cartas, deixadas em lugares inusitados. Entretanto, ele deixa a cidade mais uma vez, e, a partir de então, a poesia da autora se torna mais melancólica, como pode ser visto no poema “Súplica”, de 1881:

Súplica

Nas noites brancas distraída eu vejo
Vagar nos mares solitária luz;
Se a lua é clara mais a luz se mostra
Do azul das ondas ressurgindo a flux.

Se a lua é clara, encarando a terra
Sinto-me triste com a dor vergar;
Pois ouço vozes que me acordam sonhos
De um outro mundo que me faz cismar.

Olho tristonha para o mar que geme
Para esse mundo que eu adoro já,
E sinto n’alma um terror sem nome
Por essa lousa que me aguarda – lá.
(COSTA, 2001, p. 167)

A fluência, gótica e quimérica, ressaltada não só pela solidão, mas também pela loucura e pelo delírio, abriga vozes de outro mundo que a fazem cismar. Biograficamente ela realmente demonstrava, em cartas, essa falta de preocupação com o dormir. Triste com o que acontecera em sua vida, principalmente pelas diversas rejeições do amado (note-se que o poema é de 1881), ela vai dedicar-se à escrita e à pintura. Uma aura de dor e tristeza alia-se a um desejo sepulcral e tanatográfico dessa “lousa” que a aguarda “lá”. Ressalte-se que esse aparente sofrimento biográfico engendrou geopoiesia em bibliografia. Na relação biobibliográfica com o todo, em uma mistura ficcional e atual, Júlia evocou algo que ainda era muito difícil naquele período: a mulher na literatura. Com uma vida assegurada pelos padrões que o casamento lhe proporcionou, Júlia conseguiu aquilo que Woolf postula ao dizer que: “Com dinheiro e tempo livre a seu dispor, naturalmente as mulheres se dedicarão mais do que até aqui foi possível ao ofício das letras. Farão um uso mais completo e sutil da ferramenta da escrita. Sua técnica será mais audaciosa e mais rica” (WOOLF, 2019, p. 18).

Atrelado a questões femininas advindas do pensamento contemporâneo, constatamos que Júlia realizou atividades incomuns para a mulher da época. A sua trajetória como escritora em uma sociedade tradicional do século XIX, algo até então reprovável, mostra-nos o caráter contraditório entre espírito e matéria, emotivo e racional, ideal e real. O certo é que até o fim da vida, mesmo praticamente cega, a escritora fez versos, pinturas e ainda desejava escrever um romance.

É a partir desses motes biobibliográficos e artísticos que Adriana Lunardi vai criar uma obra curatorial que evidencia marcas dialógicas que a contemporaneidade vem buscando na criação artística e crítica. Traços marcantes decorrem das diversas vozes, além da de Júlia da Costa, que propiciaram o retorno dessa grande autora da literatura brasileira para o imaginário atual de forma prosificada e personificada.

Em *Vésperas*, cada narrativa possui uma peculiaridade que culmina na finitude humana. A tradição de narrativas que culminam no trespasse de um ser – tais como nas tradições patriarcais dos Evangelhos e socráticas – dá lugar aos últimos passos de mulheres artistas. Em “Ginny” é retratado o suicídio de Virginia Woolf e toda a sua preparação para o afogamento; na narrativa “Dottie”, Parker passa seus últimos momentos junto ao cão Troy na solidão de um quarto de hotel; no conto “Ana C.”, a escritora aparece nos momentos finais da vida de um amigo que recorda o fim da própria Ana Cristina Cesar; no conto “Minet-Chéri” (apelido de Colette), ela é visitada por uma de suas personagens perto da hora de morrer; em “Clarice”, uma adolescente visita o túmulo da autora – instaurando uma espécie de diálogo dos mortos com vivos; em “Kass”, Katherine Mansfield encontra um momento de equilíbrio e paz antes de sua partida; em “Victoria”, um homem lê, no jornal, sobre o suicídio de uma mulher com o mesmo nome da sua esposa, Sylvia (Plath); em “Flapper”, Zelda Fitzgerald dança enquanto o sanatório onde vive está em chamas. Por fim, em “Sonhadora”, Júlia da Costa

lamenta a falta de tempo para terminar seu romance, já que a finitude a alcançara antes de sua escrita.

Busquemos, pois, nesse instante, uma construção biobibliográfica de Júlia da Costa no conto “Sonhadora”, presente no livro *Véspera* (2002). Neste, a autora personificada vive, constantemente, essas aflições diárias perceptíveis na atmosfera biográfica e bibliográfica desvelada nos parágrafos anteriores. Adriana Lunardi, autora catarinense, busca várias escritoras que viveram esse contexto conturbado para a autoria feminina, nem sempre reconhecidas e/ou apagadas tão somente pela condição de gênero. As trajetórias de escritoras no ocidente marcam-se pelos mecanismos de controle – patriarcais e editoriais, mas as conquistas e lutas em tantos setores reverberam na literatura e no direito à autoria.

Em cada um dos elementos (contos) da obra *Vésperas*, publicado em 2002, Lunardi retoma biobibliograficamente grandes autoras da literatura mundial. Busca, na memória coletiva da época, fatos acerca das escritoras que compõem seus contos que ocorreram ou que foram divulgados pelos diversos meios de comunicação. Aproveita-se ainda dessa espécie de esquecimento coletivo e estabelece, pelo literário, uma recuperação curatorial polifônica e dialógica (RABELO, 2021), com o objetivo de mostrar, discursivamente, a morte das personagens e as demais situações que a tanatografia pode desvelar.

No conto “Sonhadora”, que retoma Júlia da Costa, é possível constatar uma intensa preocupação com o procedimento de construção, a forma, ou seja, o ato de contar uma história que ainda traduz uma inquietação geopoética em relação aos fatos necessários para o desenrolar das tramas – biográfica e bibliográfica. Para a construção da Júlia-Sonhadora, Lunardi se baseou nos estudos que são desdobramentos desse processo e nas lacunas e metáforas espalhadas por Júlia em poemas, cartas e silenciamentos.

Essa retomada faz com que a condição vespéral de Júlia da Costa tenha voz e não o silenciar histórico. Nessa continuidade de vozes que retoma – no dever de memória que renova o cânone e retoma a imagem feminina nos vários campos do saber humano –, Júlia se faz presente:

Então resolvi pesquisar uma autora obscura, que provocasse essa reação de surpresa no leitor. A Universidade Federal de Santa Catarina tinha feito uma pesquisa sobre autoras que incluía a Júlia da Costa. Descobri que ela tinha nascido e vivido em lugares que eu conheço bem. Achei incrível saber de uma poeta que publicava em jornais e que tinha tudo para ser canônica, mas foi esquecida. Além disso, ela era uma figura interessante. Nem ficcionalmente eu alcançaria uma autora como essa. Fiz da história dela um exercício gótico, situado naquela ilha de São Francisco [do Sul de Santa Catarina], durante o inverno. Talvez seja o conto mais gótico que escrevi. (LUNARDI, 2016, p. 23)

No conto, Lunardi realiza uma estilização dialógica do gótico com aquela aura tanatográfica de Júlia. Se entendermos o conceito como uma escrita expressiva, ela se revela transgressora e faz da curadoria polifônica uma força movente para a imagem de autora. “Sonhadora”, por sua vez, transgride as formas dos outros contos: somos testemunhas de um ambiente sombrio, “clarescuro”, justamente em um tempo de isolamento criativo. O epíteto “sonhadora” está profundamente ligado ao sonho acordado de forças realmente obscuras de quem não se realizou como escritora, nem como amadora. A poeta, cada vez mais isolada da vida social, fez da arte sua profunda missão. Quase um sacerdócio aos moldes parnasianos e simbolistas – para pensar de acordo com as escolas patriarcalmente definidas no cânone. Nossa hipótese de pesquisa é a de que Júlia, bem como outras escritoras, se tivesse circulado, certamente estaria à altura de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens, além dos paranaenses Emiliano David Pernetá, Dario Veloso e Jean Itiberê, dentre outros.

O traço gótico evidencia-se no todo da sua geopoésia e, segundo Muzart, é possível ver “delinear-se uma personalidade muito interessante: forte, decidida, às vezes audaciosa, antes de mais nada, porém, uma mulher que se antecipou à sua época e que, por isso, muito sofreu” (MUZART, 2001, p. 15). Esse mal-estar de *fin de siècle* e a incontestável desolação, presença marcante de uma mulher que escrevia, foram aproveitados literariamente por Lunardi.

Em *Vésperas*, a Júlia personificada relata aquele que seria o seu primeiro romance. Nada mais que a narrativa de sua própria trajetória, ou seja, a de uma jovem que se apaixona, mas é abandonada pelo ser amado. Neste, a jovem, após saber que o amado se casara com outra, acaba também se casando. O mesmo aconteceu com Júlia, que, ao saber da notícia do casamento de Benjamim Carvolina, grande amor da autora, também se casa, mas exige que nunca seja tocada. Esse uso da vida da autora na construção da personagem caracteriza uma curadoria biobibliográfica, já que dados da vida, elementos epistolográficos e estilizações dos poemas mais confessionais foram usados para essa construção narrativa. Segundo Muzart (2001), as cartas trocadas entre Carvolina e Júlia param neste período, entre o descobrimento do casamento do amado com outra até o seu reencontro, em 1874, como é relatado na carta abaixo:

Eu não devia pensar mais no teu amor, porque uma barreira de ferro nos separa;
mas vi-te e todas as alegrias da minha mocidade, surgiram ante mim na luz do teu olhar!

Vi-te e meu coração despertou em um soluço!...

Dois anos! Se soubesses qual tem sido minha vida nestes dois anos de pesadelo medonho, terias pena da tua pobre amiga!

Forçada a dar a mão de esposa a um homem que não amava, contemplei com as lágrimas nos olhos a queda das mais doces esperanças que nutria! Chorei por ti e por mim; mas nesse dia em que tudo para nós, era negro, fiz um protesto, que tenho cumprido fielmente.

Minha coroa de virgem está imaculada. Que espero? O impossível. Meu sonho de moça, escarhecado e calcado, ainda não desabrochou ao influxo da vida.

Amo-te, com todos os esplendores da minh'alma. Vivo como um anjo debruçado sobre o abismo. Odeiam-me? Logo que eu tenha o teu amor, que me importa o mundo? (COSTA, 2001, p. 377-378)

Júlia passa por vários processos: a rejeição do amado, o casamento por conveniência e a vivência em uma cidade cheia de tabus e preconceitos inerentes à época, o que serviu para acentuar as mudanças que Júlia da Costa iria vivenciar daquele período até seu trespasse em 1911. Júlia mudou o cabelo, algo quase impensável na época e somente indicado para, ou realizado por, prostitutas e algumas poucas artistas – como foi o caso de sua contemporânea fluminense Chiquinha Gonzaga. Então, uma vez abandonada, ela passou a participar e a fazer festas em casa e instaurou uma nova fase – que terminou quando o marido falecera. Apesar de ser um ícone para a cidade, após a morte do Comendador, Júlia se fechou cada vez mais e passou os últimos oito anos em casa, contando somente com duas fiéis ajudantes que zelaram por ela, cuidaram do casarão e conservaram seus desenhos e pinturas. Segundo Muzart (2000, p. 404), “a solidão [de Júlia] se tornou cada vez maior depois da morte do Comendador, que a habituara a receber figuras da sociedade catarinense. Viúva, a poetisa vai ficando cada vez mais expurgada da vida de festas”.

No conto, para informação do referencial biobibliográfico lunaradiano, temos a curadoria polifônica e tanatográfica do último dia da vida de Júlia. Na aura e peso dos oito anos de isolamento, a narradora-curadora relata mais um dia comum para a senhora e suas **empregadas**: Izídia e Maria Preta. Cega, mas em meio a seus desenhos, Júlia relata às ajudantes o romance que pretende escrever. Mesmo sem conseguir enxergar com clareza, ela continua fazendo suas ilustrações – conectadas à aspiração de escrever um livro em prosa:

Maria Preta se benze. Espia a cidade através da janela empanada de vapor. Dia aziago, diz para si mesma, dando as costas à paisagem. Ao voltar-se, tropeça no balde onde as cinzas de achas mortas se acumulam. Má sorte, repete paralisada pelos sinais. Izídia adentra a cozinha, os olhos vermelhos de sono, o avental branco ainda por atar. Pergunta se a água já ferveu e destapa a chaleira. Murmurando uma resposta evasiva, Maria Preta trata de engordar o fogo com pedaços de lenha. Há semanas o fogão tem permanecido constantemente aceso.

A patroa dera de passar as noites em claro, desenhando sem importar-se se a luz é pouca ou o frio extremo. (LUNARDI, 2002, p. 105)

Acostumadas a ver diariamente os traços desenhados, com a consciência de que cada uma ajudará a senhora a escrever seu romance, Júlia pede para que encontrem lugares, em meio às demais figuras, para colocarem mais imagens. Os desenhos, que têm o objetivo de auxiliar na escrita daquilo que seria o único romance da autora, nunca chegam a ser usados: “É o cenário do romance que escreverei, a patroa explicava, animada, indicando o local exato em que o quadro devia ser pendurado” (LUNARDI, 2002, p.106).

A Júlia que não se tornou romancista em vida também retorna nessa condição na prosa dessa organização biobibliográfica de Adriana Lunardi. Não há resquícios desses originais, segundo Muzart (e naquilo que conseguimos sobre a autora). Mas o desejo de escrita prosaica e o sonho contínuo de ser autora de algo maior que sua poesia se assemelha à sua trajetória. Trajetória, digamos, um tanto romanesca, ou seja, que trata das melancolias de um amor perdido e de um livro que nunca foi escrito:

Excitada, a patroa não ligava aos anelos de Maria Preta. Deslocava-se de lá para cá, como se fosse redecorar a casa inteira. Transformarei este lugar em estúdio, ela dizia, vislumbrando nova função para a sala, que há tempos não via uma recepção. A última tinha sido o velório do comendador. Deste então, as cortinas se cerraram, o lustre central não era aceso e até a prataria perdera o brilho. Viúva, Júlia já não circulava entre convidados, fazendo-os suspirar de orgulho por partilhar de companhia tão famosa em toda a província. De Desterro à intendência do Paraná conhecia-se a extravagância de dona Júlia da Costa. (LUNARDI, 2002, p. 107-108)

A taciturnidade de Costa retrata resquícios daquilo que movimentava ecos de um século de romantismo com o mal-estar que desembocou no símbolo. Da exaltação das emoções, do pessimismo e do escapismo, na solidão dos trópicos, Júlia passou a viver uma realidade só sua. O sonho de escrever o romance passou a ser seu único motivo para viver, deixando de lado as festas e o brilho que marcaram uma época de salões e de *glamour*. A extravagância cedeu lugar à penumbra e ao luto: daí a iminência do gótico numa aura entre a masmorra e a espera do fim, uma escrita que a mantém viva e pinturas que a enterram.

Em perspectiva comparativista, outra autora que viveu lamentações semelhantes, no período entre o romântico e o simbolismo, foi Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Considerada a primeira romancista brasileira, com *Úrsula* (1859), Firmina foi também a primeira autora abolicionista em língua portuguesa, como postula Soares e Silva (2020). De maneira semelhante, segundo Muzart (2000),

assim como a paranaense, a autora maranhense se perguntava o que era a vida: “As duas poetisas estão de acordo sobre as dificuldades da vida cotidiana. A vida é curta e espinhosa,/ estéril por natureza, /sem luz, sem ar, sem verdura!”, canta Júlia da Costa; e ecoa o texto de Maria Firmina: *A vida para mim está nas lágrimas*” (MUZART, 2000, p. 270).

Assim, como mulher do seu tempo, as lamúrias vividas por Costa eram transformadas em escrita e arte. Não tão conhecida como Maria Firmina dos Reis, a qual “não só comprova que houve mulheres escrevendo antes do século XX, como também tece temáticas que só seriam abordadas no século posterior ao que convivia” (SOARES; SILVA, 2020, p. 111), Júlia tece o mesmo caminho ao versar sobre questões como o matrimônio e o amor, o preconceito e a condição da mulher como artista.

Lunardi movimenta, como curadora, aquilo que vivera Júlia na sua prática de escrita. Retoma, então, a vida de Costa exatamente para encontrar essa aura de fim de século:

– Cerúleo – corrige a patroa –, a cor de alguns dias de outono. Aqui começa minha história. É domingo. A igreja está cheia. Todos ali são velhos conhecidos, por isso as meninas se cutucam, curiosas, perguntando umas às outras quem é o rapaz estranho na terceira fila. Até chegar a vez de Lúcia, nossa protagonista, reparar no desconhecido. A mãe, que tudo percebe, implora discrição. Obediente, Lúcia volta os olhos para o missal e segue o coro das orações. Na saída, a chance de ver o estrangeiro ressurgir, graças a um acidente fortuito. Um condutor, novato, perdera o controle de seu cavalo, que relincha, atordoado, ameaçando invadir o átrio da casa paroquial. O pequeno espetáculo distrai a atenção geral. Enquanto os homens tentam acudir, as mulheres, impressionadas pela violência, dão-se as mãos e reprimem “ais” debaixo de lençinhos. É ali, em meio a essa confusão, que Lúcia vê José e José a vê, pela primeira vez. São os únicos a não dar importância ao episódio que irá animar as conversas do fim do dia. Preocupam-se somente em saber se causaram impressão um ao outro (LUNARDI, 2002, p. 111-112).

Depreende-se nessa atmosfera do amor não correspondido. Jovial e necessário é o prenúncio de uma ausência – que leva à escrita. A postura radical da artista, lembrando uma imagem que ficou de Camille Claudel para a posteridade, vai ganhando novos contornos com Lunardi:

Júlia silênciosa, de repente. Parece distrair-se ou dormir. Mas limpa a garganta e pergunta que painel vem em seguida.

– Os envelopes de onde saem pedaços de papel colorido.

São poesias, as muitas que José e Lúcia trocam, e também partituras escritas para ela. Na sequência, há uma cena na campina, onde descreverei o passeio em que juram amor eterno.

– E aquele, dos baús e malas sobre um tapete de fitas? (LUNARDI, 2002, p. 111)

Epistolografias e quinquilharias movem essa curadoria polifônica e colocam a autora num painel mais humanizado e cercada de papéis. Na alcova, as quinquilharias e envelopes, trechos de confissões e de uma profunda solidão circulam um corpo que se movia tão somente para a arte. Uma decadente petulância arrolava, numa espécie de lavoura arcaica revisitada, assombros e fantasmagorias:

Nesse momento da narrativa. Maria Preta se junta ao grupo. Traz café e pão recém-assado, que deposita no aparador. A indolência própria da juventude deixa que ela indague abertamente à patroa quanto aos planos para o livro. Por exemplo, o que quer dizer esse buquê sobre a cama?

Izídia, sentindo-se ainda mais responsável depois da invasão da colega, sugere à patroa que descanse. Tenta mesmo forçá-la a ir para o quarto, mas Júlia se gruda à poltrona. Izídia suspira, cedendo a obstinada resistência da outra. Com o dedo em riste, Júlia dá seguimento ao livro que nunca será escrito. (LUNARDI, 2002, p. 112)

No conto “Clarice” e no conto “Sonhadora”, essa memória de mulheres de setores da minoria também avulta. Ao escolher essas figuras subalternas, os símbolos ganham contornos prosaísticos: o romance dentro do conto, a vida na bibliografia:

– É o buquê de casamento de Lúcia que 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. Reparem que as flores coloridas se espalham, acentuando o branco dos lençóis. O capítulo revelará a combinação entre os noivos na hora do arranjo matrimonial.

Júlia faz uma pausa proposital, testando a atenção das ouvintes.

Maria Preta é a mais curiosa.

– Que pacto?

– Uma exigência – corrige Júlia. – Lúcia fez o futuro marido jurar que ele não iria tocá-la, nem naquela noite, nem em outra qualquer (LUNARDI, 2002, p. 113)

Acompanhamos, então, aquilo que nunca fora colocado em palavras. No excerto curatorial-polifônico, Júlia narra toda a história para as companheiras

de casa e cuidadoras. Os personagens, Lúcia e José, pseudônimos para Júlia e Carvolina, se conhecem após a missa. Usando os desenhos de anos, Júlia passa por cada um, sabendo a sua localização exata, e usa-os como substrato para redigir (contar) o que aconteceu na vida dos dois jovens. A inevitável separação faz com que os dois sigam caminhos diferentes e se casem com outros: Lúcia com o tal comerciante trinta anos mais velho e José, após partir, provavelmente também se casa. O peculiar no conto vespéral é que Lunardi narra, sugestivamente, aquilo que Júlia não pôde escrever dada a finitude humana e o silenciamento (do) feminino. Os detalhes nos remetem a uma aura de romance simbolista, levando em consideração que há traços místicos e góticos ao mesmo tempo em que há um foco na emoção.

“Sonhadora” não é somente o texto mais místico de *Vésperas*, mas também é o que dá mais detalhes sobre a vida de uma autora personificada. Por ser uma das escritoras mais distantes do imaginário popular e, por isso, a que precisa de mais detalhes, o conto de Costa é extenso e denso. Revela detalhes que nos convidam a conhecer melhor o trabalho dessa autora-personagem tanatograficamente construída. Biobibliografia que nos leva a enxergar uma romancista rediviva – enterrada na própria imagem de autora.

O trabalho feito por Lunardi estabelece, então, a informação criativa de uma curadoria polifônica em que retomar dialogicamente a voz de uma outra guia a leitora (e o leitor) a uma memória de seres de papel que se confundem entre si e com seres que passaram pelo mundo. É oportuno afirmar que os indícios dessa curadoria artística são ampliados pelo viés literário. O trabalho curatorial de recontar e citar tudo que fora feito em pesquisa enforma elementos polifônicos justamente pela arte. Uma vez que pouco há da obra da autora paranaense, fica evidente que, ao unir as duas teorias (tanatografia e curadoria), a recepção crítica também executa um movimento de memória e revisão do cânone. Altera profundamente o grande tempo de existência da autora analisada e a insere no cânone em novo cânone – revolucionário e necessário.

Nesse período de força curatorial narrado encontramos uma Júlia mais próxima da condição mortuária; segundo Muzart (2000, p. 404), a autora acreditava estar sendo “perseguida pelos seus concidadãos, vendo o riso e o escárnio em cada um que a olhasse. Nessa velhice, Júlia da Costa enlouquece e se fecha no casarão, por oito anos, dele só saindo para o cemitério”.

Neste viés, podemos entender que o que é exposto no conto de Costa é também uma lembrança da autora e da realidade daquela época. Ao mesmo tempo, por ser uma narrativa, nós nos tornamos leitores e pesquisadores. Segundo Gagnebin (2006, p. 55), ao debater a lembrança, ela apresenta “uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”.

A potencialidade da presença personificada de companheiras como Izídia e Maria Preta também as torna testemunhas da história de amor da autora, curadoras populares de sua obra. Vemos, em “Sonhadora”, uma riqueza de detalhes diferente de alguns outros textos vesperais. A sensação é da leitura de um trecho do próprio romance não escrito. Acompanhamos, então, uma Júlia muito mais próxima do cotidiano. Nos estudos de Muzart (2000; 2001), encontramos justamente lacunas que “convidaram” Lunardi a criar. Da poesia para a narrativa, vida e conto se complementam. Entre memórias e lacunas, a crítica literária realiza história literária. As cartas, a fuga, as tentativas de aproximação do amado, como é relatado a seguir, todas realmente aconteceram:

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. Em casa, os pretextos começam a esgotar-se, 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. Lúcia padece da aflição dos triângulos e corre os riscos do adultério. Num ato extremo, propõe a José que fujam. É lá que eles iriam viver. (LUNARDI, 2002, p. 114)

Todavia, assimilar o trabalho dialógico realizado em *Vésperas* é não deixar que a perpetuação de suas histórias se atrele somente àquilo que é biográfico ou somente aos estudos feitos sobre a autora. Essa dificuldade de encontrar traços que vão além da autora, como, por exemplo, a escolha das pedras no conto intitulado “Ginny”, que narra os últimos momentos de Virginia Woolf, mostra-nos como o entrelaçar das vozes no conto estão ampliadas dialogicamente. Cada autora exigiu um tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos na condição de artistas da palavra. Ao inferir essas questões, nós nos colocamos como leitores que dão sentido ao texto ao tentar entender o trabalho curatorial lunardiano. O que vivenciamos, na contemporaneidade, com a autora mais antiga de *Vésperas* é uma forma leve e simples de retratar seu fim tão pesado e complexo. O desafio está em equilibrar as nuances lançadas na prosa criativa. Essa movimentação curatorial possui, na verdade, traços polifônicos que culminam no que vemos no final do conto:

Em meio à claridade da sala, Júlia avança como quem anda no escuro, a passos vacilantes e de braços estendidos para o nada.

Toca a folha lustrosa do papel e sorri ao reconhecer a própria obra. Com a ponta dos dedos, acompanha a risca de carvão que sobe, degrau por degrau, nó por nó, até chegar a proa da embarcação. No convés, alto como uma estrela, um

homem a espera com flores na mão. Ao longe, ela escruta um apito, e sente a brisa soprar ligeira, fazendo-a tremer, não poderia dizer ao certo se de emoção ou frio. Tirando o chapéu o rapaz toma-lhe a mão até que ela se sinta firme nas tábuas do deque. O chão estremece, ele diz: “Não se assuste. É só o motor pondo a água em movimento.” E entrega-lhe o buquê, que Júlia atira ao mar, deixando que as *flores se dispersem* [nome do livro dela; destaque nosso].

Ao entrar na sala, Izídia dá com a patroa tombada no chão, recoberta pelo painel em que, decerto, tentara se amparar. Aos gritos, chama Maria Preta, que ajuda a transportar a patroa para o sofá.

As duas tomam o pulso, tentam ouvir o coração e, finalmente, olham-se admitindo com assombro que não há mais nada ali. O silêncio expõe a gravidade da hora. Maria Preta se rompe com um soluço, repetindo: “Foi-se a senhora, foi-se a senhora” Izídia, mais treinada, faz a amiga trabalhar. Ordenada que vá chamar um padre, embora ele já não seja necessário ali. A sós, dobra os braços de Júlia em cruz e, então, deixa que suas lágrimas se libertem. (LUNARDI, 2002, p. 116-117)

Neste último momento, há um misto entre o que estava acontecendo na sala, o contato com cada um dos desenhos e o tão esperado encontro, sem fugas, com a própria arte. Em uma alusão à obra da autora, *Flores Dispersas* (1867; 1868), Júlia atira ao mar o buquê e deixa que as flores se dispersem na água. Ela finalmente encontra a paz em meio a um conjunto de vozes que entrelaçam e afogam a sua vida, suas obras e o conto vespéral de Lunardi.

Com base na teoria de Bakhtin (2018), podemos entender “Sonhadora” como um conjunto de vozes que permanecem independentes no texto coletivo do livro; é na vontade individual, na movimentação das imagens de autora criadora que a curadoria polifônica ocorre (RABELO, 2021). No conto lunardiano vemos essas vontades em cada acontecimento que culminou na atualização de símbolos e nos rastros de uma autora pouco conhecida. Nesse conjunto prosaístico polifônico-curatorial, Júlia da Costa ganha *status* de autora consagrada que o tempo social e literário em que viveu não conseguiu reconhecer.

Em suma, “Sonhadora” nos faz mais que apresentar uma autora brasileira do século XIX para o XXI, ele também a ritualiza e reatualiza para as revisões do cânone na contemporaneidade, revisão urgente que realiza uma **paleografia** de escritos silenciados. Acompanhamos uma série de fatos que possuem as vozes autorais se encontrando e se recriando: nas marcas ficcionais da recriação em forma de narrativa, registros, cartas e relatos de uma época certificam a curadoria polifônica. A maioria dos fatos e relatos em “Sonhadora” reverbera nas entrelinhas dessa tanatografia vespéral. Nesse encontro biobibliográfico, vemos justamente os arranjos curatoriais que, forma prosificada e personificada, se tornam ferramentas

relevantes para recontar a história do cânone; contar uma história da literatura produzida por mulheres, que foi escrita por elas e que vem sendo reescrita por aqueles interessados pela literatura de expressão feminina ontem, amanhã e agora.

SILVA JUNIOR, A. R. da; RABELO, S. G. The bibliography of Júlia Maria da Costa in Lunardi: thanatography of female authorship. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 125-140, jan./jun. 2022.

■ **ABSTRACT:** *In a society closed to female literature, Júlia Maria da Costa was, in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, a woman, a writer, and an artist. With anguish reports and autobiographical and literary paths, Júlia left us, in poems and letters, her texts, passions, and anxieties narrated from deep bonds that make up this thanatography. Almost forgotten, when we approach female authorship literature, we find in it a dialogue with the patriarchal and oppressive society: Júlia is sometimes revolutionary, sometimes contained in her search for artistic expression. Thus, in the need to retrieve Brazilian authors and to overcome the obstacles imposed on these authorial voices in the canon, we aim to remember Júlia Maria da Costa in a dialogic way - using the thanatographic and biobibliographic process (BAKHTIN, 2018) in Adriana Lunardi's writing. In her short story book, *Vésperas* (2002), many women return to personify and inhabit this limited authorial universe. Based on Zahidé Muzart's (2000; 2001), Beauvoir's (1970), Woolf's (2019), and Gagnebin's (2006) studies, we will outline paths and images that reconstruct a search for freedom, voice, and authorship.*

■ **KEYWORDS:** *Adriana Lunardi. Biobibliography. Female Thanatography. Júlia da Costa.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, S. de. **Cartas a Nelson Algren: um amor transatlântico**. Trad. do inglês e comentado por Sylvie Le Bom de Beauvoir; tradução e edição de Marcia Neves Teixeira e Antonio Carlos Austregesly de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

COSTA, J. **Poesia – Júlia da Costa**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

LUNARDI, A. Adriana Lunardi. [Entrevista concedida a] Maria Clara Machado **RÉEL - Revue étudiante des expressions lusophones**. Paris, n. especial *littérature brésilienne contemporaine*, p. 21-28, jan./dez. 2016.

MUZART, Z. L. Júlia da Costa, a rosa do tufão batida ... *In*: COSTA, J. **Poesia – Júlia da Costa**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

MUZART, Z. L. et. al. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

RABELO, S. G. **Mulheres de Vésperas**: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada. 2021. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SOARES, S. H.; SILVA, J. F. A escrita feminina no romance oitocentista brasileiro: transgressões na representação da mulher em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. *In*: DOURADO, M. C.; MAVOURO, P.; OLIVEIRA, M. A. (org.). **Vozes femininas na literatura**. Rio Branco: Edufac, 2020. p. 109-118.

WOOLF, V. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2019.

